دكتور عبد الكريم حسن

من البنية السطحية إلى البنية العميقة

الحرب والسلام .. وشعرنا الحديث



من البنية السطحية

إلى البنية العميقة

الحرب والسلام ..

وشعرنا الحديث

المجلس الأعلى للثقافة

من البنية السطحية
إلى البنية العميقة

الحرب والسلام .. وشعرنا الحديث

دكتور عبدالكريم حسن



١٩٩٧

الإهـــــــداء ...

«لأندريه مـــيكل» أنسجُ هذه
الحـــروفَ طفلةَ الوفـــاءْ...

إبداع النقـــد
ونقـــد الإبداع

«عليكم بالشيخ الأعور.. فسلوه، فإنه يقول لكم ما أردتُ ومالم أردْ»[1].

وأنا لست «ابن جنى»، ولكنه لا يسعنى وأنا أقرأ مقالة «المتنبى» إلا أن أكبر فيه ذلك المبدع العظيم الذى لم يستأثر لنفسه بكل مساحة الإبداع، وإنما احتفظ للناقد منها بالنصيب اللائق.

أن يريد الشاعر القول، ويفصح شعره عما أراد، فهذا يعنى أن الشعر عمليةٌ إراديةٌ قصديةٌ.

وأن يقول الشاعر مالم يرد أن يفصح عنه بالقول، فهذا يعنى انحراف القول عن إرادة القول، أو قلْ بصيغة أخرى إنه قولٌ قيل وحده، فماجاء فيه لم يخطر لصاحبه ببال، وما ظهر منه لا يضمر حالةً واعية. إنه شعر أراد نفسه دون أن يريده صاحبه.

فالقول - الشعر إذاً إرادة الشاعر، ولا إرادته... وعيه، ولا وعيه.

والشعر - القول إفصاحٌ عن هذه الإرادة، وإضمارٌ لها فى آن واحد.

وهنا يأتى دور النقد. فلئن كان الشعر يتعدى إرادة صاحبه، إن النقد يكتشف هذه اللا إرادة.... يضبطها... يعمّقها... يعطيها معنى. ومن ثم فإنه ليس عشبةً طفيليةً تتغذى على شجرة الإبداع، ولكنه شجرةٌ تنمو معها فى تربةٍ واحدةٍ هى تربة اللغة. ولقد أدرك «المتنبى» أن للناقد عيناً ليست للآخرين، وأن «ابن جنى» ذا الكريمة الواحدة قادرٌ بكريمته على النفاذ إلى طبقاتٍ من الإبداع لا يستطيع غيره من ذوى العينين - بمن فيهم الشعراء - النفاذ إليها.

******

1 - الخصائص - ابن جنى - دار الكتاب العربى - بيروت - لبنان - 1952 - الجزء الأول ص 21.

الشعر علمٌ. والنقد علمٌ على علم. ومن اللافت في هذا الباب أن «لسان العرب» يسمو بالشاعر إلى منزلة العالم. فما تشعر به هو ما تفطن له وما تعلمه»[1] ، ومن ثمّ فإن الشعر علم، وإن الشاعر عالم. وربما كان في هذا ما يفسر صدارة الشعر عند العرب قبل نزول الوحي، فالشعر ينبوع علمٍ... خزان معرفةٍ... وحمّال قيم.

والنقد علمٌ على علم. وها هو ذا النقد العربي الحديث يكافح ويكافح من أجل أن يرسخ هذه المقولة. فلقد آن الأوان لكي ننتقل من النقد ـ الحكم إلى النقد ـ الوصف؛ أعني النقد ـ العلم، ومن النقد ـ المعيار إلى النقد ـ الكشف، ومن النقد ـ المفاضلة إلى النقد ـ المساءلة، ومن النقد ـ التقييم إلى النقد ـ التأسيس.

ومن الحق أن النقد عند جميع الأمم ـ فيما نعلم ـ بدأ معيارياً، حتى أن التطابق بين النقد «Critique» والمعيار «Critère» وصل إلى الحد الذي ترى فيه هاتين الكلمتين في لغةٍ كالفرنسية تعودان إلى جذرٍ لغويٍ واحد هو الكلمة اليونانية «krinein»[2].

ولكنه بإزاء هذه القرابة بين «النقد» و «المعيار»، و «النقد» و «الحكم» كانت تقوم قرابةٌ أخرى بنفس الدرجة وعلى نفس المستوى بين «النقد» و «الأزمة». فالنقد والأزمة يعودان ـ في اليونانية ـ إلى جذرٍ لغويٍ واحد هو نفسه الذي وجدناه يجمع بين النقد والمعيار. ومن حيث كانت كلمة «النقد» اليونانية تعني الفصل والحكم كانت كلمة «الأزمة» ترتبط ـ بدورها ـ بالفصل. وكان «الفصل» مرتبطاً بمجالٍ محددٍ هو المجال الطبي، ودلالةٍ محددةٍ هي تلك التي تعبّر عن حالة المرض من حيث بلوغها مرحلةً حاسمةً سيكونُ لها الحُكم؛ أي الفصل في أمر المرض تفاقماً أو تراجعاً.

فلنتأمل ـ في ضوء هذ الدلالات اللغوية الأصلية ـ كلمة «النقد» عند الفرنسيين وكيف تطورت دلالاتها من قرن إلى قرن في حين بقيت عندنا ـ نحن العرب ـ وفي الجانب الكبير منها ـ ذوقاً وذاتاً، حكماً وتقييماً، ميزاناً وغربالاً نميز به الجيد من الرديء.

في القرن الرابع عشر كانت كلمة النقد عند الفرنسيين تعني ما كانت تعنيه في

---

1 ـ لسان العرب ـ دار صادر ودار بيروت ـ 1968.

2- Dictionnaire étymologique du français-coll;les Usuels du Robert-Jacqueline picoche-éd Robert-Paris 1983.

أصلها اللغوى عند اليونان. فهى صفةٌ ترتبط بالحقل الطبى دون غيره، وتعنى ما يبتُّ أو يفصل فى أمر الحالة المرضية سلباً أو إيجابا، تدهوراً أو شفاء. حتى إذا ما دخلت القرن السادس عشر وجدتها تعنى «الحكم» أو «المعاينة» دون أن يقتصر الأمر على الحقل الطبى، فهو الحكم أىُّ حكمٍ، والمعاينةُ أية معاينةٍ وفى أى مجال. وما تصل هذه الكلمة إلى القرن السابع عشر حتى تكتسب دلالاتٍ خاصةً بناقد الأعمال الأدبية والفنية دون سواه. فأما القرن الثامن عشر فسوف يضع بين يديك استخداماً جديداً للكلمة تجده فى مثل قولهم «état critique» أو «Situation critique». والدلالة هنا لم تعد محصورةً بنقد الأعمال الأدبية أو الفنية، وإنما أصبحت تطلق على كل حالةٍ تضعك على مفترق طرق؛ أعنى كل حالةٍ تعبر عن أزمةٍ أو لحظةٍ حرجةٍ فى شتى الميادين السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية...

فلئن كانت هذه الحالة ـ الأزمة تستمد من الجذر اليونانى الدلالة المحصورة بالحقل الطبى إنها ـ فى خضم القرن الثامن عشر ـ تضيف إليه دلالةً تربط بين النقد والأزمة فى أى حقلٍ ومن أى اتجاه[1] .

هكذا تم الانتقال من النقد ـ الحكم الذى تصدره الحالة المرضية، إلى النقد ـ الحكم الذى يصدره ناقد الأعمال الإبداعية، إلى نتيجة هذا الحكم؛ أعنى النقد. وبمعنى آخر فقد تمَّ الانتقال من الحالة الناقدة، أو الصفة الناقدة، ولكنها بدلاً من أن تبقى وقفاً على الجسم البشرى اتسعت دلالاتها وتعممت على الجسم الاجتماعى بمختلف ظهوراته السياسية والاجتماعية والأدبية...

وإذا كنت أحرص ـ كما ترى ـ على المقاربة بين النقد والأزمة، فلأننى أحرص على المباعدة بين النقد والحكم، والنقد والمعيار.

ففى حين يضعك الحكم فى قاع اليقين الكاذب، وبركة الاطمئنان الآسنة، إن الأزمة تيقظٌ مستمرٌ وقرعٌ دائمٌ على الراس من أجل تجديد الفكر وإحياء العقل المفكر. وها أنا ذا أدعوك للعودة معى إلى «لسان العرب» لترى كيف تخصب مادة «النقد» فى هذا السياق الذى أضعها فيه. ففى «اللسان» أن الفعل «نقد» يعنى «نقر»، وأن «نقد الراس» تعنى «ضرب به»[2]. ومن ثمَّ فإن النقد ـ إذا ما ارتضى

---

1 ـ يمكنك العودة فى كل ذلك إلى المرجع السابق.

2 ـ لسان العرب ـ المرجع نفسه.

لنفسه أن يكون فاعليةً معرفيةً لابد أن يكون نوعاً من النقر على الرأس. والرأس هنا - إذا ما صحّ اجتهادى فى الأمر رأسان؛ رأس الناقد ورأس القارىء. فالناقد لا ينبغى له أن يستسلم لقناعات نهائية أو يهدأ لما يدور فى رأسه من مخزونٍ معرفىٍ، وإنما عليه أن ينقر رأسه بما يضيفه إلى مخزونه من جديد، وبما يجريه على مخزونه من تفاعلاتٍ جديدة، وما يحدثه من استراتيجيات جديدة فى القراءة والتفكير.

هكذا افهم الناقد، تجاوزاً مستمراً لنفسه، وبحثاً مستمراً عن مقارباتٍ جديدةٍ... عن قراءات جديدة. فكما أن فى وسع المقاربة المنهجية أن تقود إلى قراءاتٍ أصيلةٍ، إن فى وسع القراءة الأصيلة أن تقود إلى مقاربات منهجية. ومن ثمّ فإن المنهج ليس غاية فى حد ذاته، وإنما هو وسيلةٌ لابد منها. وبقدر ما تخصب المناهج فى ظل القراءة النقدية، وتخصب القراءات النقدية فى ظل المنهج الواحد، بقدر ما يكون المنهج أصيلاً والقراءة النقدية أصيلة. والمهم فى كل هذا وذاك هو القدرة على التجاوز من غير ركونٍ إلى ما تمّ إنجازه. «فلكى يكون فى وسعك أن تلد نجمةً راقصةً - على حد تعبير «نيتشه» - لابد أن تمتلك فى داخلك شيئاً من السديم»[1]، وما السديم - فى هذا السياق الذى نضعه فيه - إلا قدرة الناقد على صهر نفسه، وإعادة تشكيل نفسه فى كل مرةٍ يواجه فيها نصاً جديداً بقراءةٍ جديدة.

وأما القارىء الذى اعتاد رأسه على الرتابة فى تلقّى الأفكار وقبولها، وخزنها وتجميعها، فإنه أحوج ما يكون إلى من ينقر على رأسه؛ ينقله من الرتابة إلى الارتياب، ومن اليقين إلى الخلخلة، ومن التقييم والحكم إلى الأزمة. وكلّ قراءةٍ نقديةٍ لا تحدث هذه الزلزلة فى رأس القارىء، أو تغير من رؤيته للعالم هى قراءةٌ لاخير فيها، بل هى قراءةٌ خيرٌ منها عدم وجودها.

فالنقد لم يعد مجرد حكمٍ تطلقه، أو معيارٍ تطبّقه، أو ذاتٍ تسقطها، وإنما هو مساهمةٌ فعالةٌ فى إنتاج العقل المفكر وتأسيسه. وها أنت ذا فى خضم القرن العشرين بإزاء مدارس ومناهج نقديةٍ تضعك وجهاً لوجهٍ أمام النقد التأسيس. ولا أدلّ على ذلك من أنك تفتح صفحة النقد البنيوى أو العلاماتى «Sémiotique» فتراها مؤسسةً على اللسانيات الحديثة والمنطق الحديث والفيزياء الصوتية والرياضيات. وترى نفسك إما رغبت فى الانتساب إلى هذا النوع من النقد مطالباً بإنشاء نقدٍ

1- Ainsi parlait Zarathoustra - F.Nietzsche-Ed; Gallimard-Traduction française, 1971 - P 27.

علمي؛ أعني نقداً قابلاً للتحقيق من خارجه ـ على حد تعبير «كلوديفي ستروس» ـ كما هو الأمر في الأنتروبولوجيا واللسانيات[1].

ومن البديهي ألا نطالب معجمنا العربي بتزويدنا بكل هذه الدلالات دفعةً واحدة، ولكنه من البديهي أن نطالب أنفسنا بتحرير عقولنا؛ بالتخلص من وهم الامتلاء الكاذب، ودعوى المعرفة المسبقة بكل شيء؛ بالبدء بالكتابة على صفحةٍ بيضاء تغني معرفتنا، وتشحن لغتنا بالدلالات الجديدة.

من هنا تبدأ الحداثة....

والحداثة قطيعةٌ معرفية «rupture épistémologique» دون أن نرفع هذه الكلمة كفزّاعةٍ أو أداة إرعاب، وإنما نحن نستخدمها في سياقهاالإبيستمولوجي الذي وضعها فيه الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار» "G. Bachelard".

والقطيعة بهذا المعنى لا تعني إدارة النظر عن الماضي، وإنما تعني النظر إليه بعين جديدة؛ إنها تعني تغيير زاوية الرؤية.

والمثال الذي تقدمه الفلسفة الباشلارية واضحٌ ومفيد. فاكتشاف المصباحِ الكهربائي ذي السلك المشع يشكل قطيعةً مع كل تقنيات الإضاءة التي عرفتها البشرية منذ ولادتها وحتى القرن التاسع عشر.

كانت التقنيات القديمة كلها تعتمد على مبدأ الحرق؛ حرق مادةٍ ما من أجل الإضاءة. ولكن تقنية المصباح الكهربائي تعتمد على منع مادةٍ ما من الاحتراق. ولم تكن كافة التقنيات التي استخدمتها البشرية قبل «إديسون» لتخرج عن الربط بين الإضاءة ومبدأ الاحتراق. ومن ثمّ فقد كانت كافة التحسينات التي أدخلها الإنسان على الإضاءة تخضع لهذا المبدأ. ففي إطار المعرفة القائمة على التجربة المحسوسة راح الإنسان يصنف المواد إلى قابلةٍ للاحتراق وأخرى غير قابلةٍ للاحتراق. ووسط المواد القابلة للاحتراق راح الإنسان يميز بين ما يحترق بشكلٍ جيدٍ وما يحترق بشكل أفضل. ثم راح يفاضل بين ما يحترق بشكلٍ سريعٍ، وما يحافظ على نفسه لزمنٍ طويلٍ من الاحتراق.

1- Anthropologie structurale-C.Lévi- Strauss- vol "2", plon-1973 p323.

ولكن تلك التقنية التجريبية أسفرت عن عدم كفاية فيما بعد. حتى إذا ما جاءت كيمياء الأوكسجين حملت معها معرفة جديدة قلبت معرفتنا بعملية الاحتراق رأساً على عقب على حد تعبير «باشلار». وشكلت هذه المعرفة قطيعةً معرفيةً مع المعرفة الأولى تمثلت فى الانتقال من التجريبية الحسية إلى المعرفة العقلانية. وما إن جاء «إديسون» حتى استطاع توظيف هذه القطيعة المعرفية توظيفاً تقنياً جديداً تجسد فى صورة المصباح الكهربائى.

فـ «إديسون» لم يوظف أطروحة الاحتراق من أجل الوصول إلى الإضاءة، ولكنه وظف نفيها؛ أعنى أطروحة عدم الاحتراق. وإذا كانت التقنيات التى سبقت «إديسون» قد أضافت - فى أحسن الأحوال - الزجاجة إلى المصباح من أجل حمايته من التيارات الهوائية، فإن تقنية «إديسون» تعتمد على تفريغ زجاجة المصباح من الهواء. فمن الهواء إلى الفراغ، ومن الاحتراق إلى عدم الاحتراق تمت القطيعة المعرفية، وتمّ الكشفُ الجديد.

****

الحداثة - بهذا المعنى - ليست إلغاءً للماضى، وإنما هى إضافةٌ إليه. إنها معرفةٌ على معرفة... معرفةٌ تتجاوز معرفةً من غير إنكار ولا إلغاء. فمن يستطيع القول مثلا إن السراج كان عديم النفع فيما مضى؟ ومن يستطيع القول إنه لم يعد من نفع للسراج الآن؟ مَنْ ينكر عليك أن تدخل على سراجك ما شئت من التحسينات، فتمعن فى صقل مادته، وتصفية زيته، والتحكم بفتيله... الخ. مَنْ ينكر عليك أن تعترف بالفضل العميم الذى قدمه السراج للبشرية فى تاريخها الطويل؟. لا أحد، ولكننا ننكر عليك أن تكفر بالقطيعة التى أحدثها اكتشاف المصباح الكهربائى، وننكر على أنفسنا الاعتقاد بأن المصباح الكهربائى هو الحقيقة النهائية التى لا حقيقة بعدها فى مجال الإضاءة. فَمنْ يستطيع التأكيد أن البشرية المقبلة لن تتوصل إلى قطيعةٍ مع مصباح «إديسون»؟.

الحداثة - بهذا المعنى - إضافةٌ مستمرة. ومن ثمّ فإنها ليست ولا ينبغى لها أن تكون نفياً للأصالة، بل هى تأكيدٌ لها، وتكاملٌ معها. صحيح أن الدلالات اللغوية لكلمة «الأصالة» تضعنا كلها على محور الماضى ورابطة النسب، وسلّم الارتقاء إلى ما كان. ولكن الدلالة الأخيرة التى يقدمها «لسان العرب» شديدة التعبير فى هذا السياق. فـ «أصِلَ الماء» تعنى «أسن وخرجت رائحته»(1).

1- «لسان العرب» - المرجع نفسه.

أتراه «لسان العربْ» يحذر الناطقين به من الإغراق فى الربط بين الأصالة والماضى؟. أتراه يستدرك الخيط الضئيل الذى يفصل بين نوعين من الفهم للأصالة؛ نوع يصل بين الأصالة والحداثة، وآخر يرى فى الأصالة محض ماضٍ ليس المستقبل إلا مجرد تكرارٍ له وتقليدٍ لنماذجه مما سيفضى بنا فى النهاية إلى الجمود والركود، وبالماضى إلى البركة الآسنة؟.

وعدتُ مرةً أخرى إلى «لسان العرب» لأجد فيه «الأسلوب الأصيل» بمعنى «الأسلوب المبتكر»، فوضعت يدى على هذه الدلالة. ففيها ترتبط الأصالة بالتجذر والتفرد. فأما التجذر فإنه يظهرمن رابطة الانتماء إلى صاحب الأسلوب، وذلك بالمقابلة مع الأسلوب الشائع أو المبتذل الذى لا أصل له لينتمى إليه. وأما التفرد فإنه يظهرمن ارتباط الاسلوب الأصيل بواحد فرد دون غيره من البشر.

ألا ترى كيف تصبح الأصالة لا نقيضاً للحداثة وإنما اسماً آخر لها؟ ألا ترى كيف أضحى المسار الذى تتحرك فيه الأصالة لا يتجه نحو الماضى، وإنما نحو المستقبل بكل ما يعنيه ذلك من تفردٍ وتميزٍ وجدةٍ وابتكار؟.

هكذا تتحرر الأصالة من أن تكون اتكاءً مستمراً على منجزات السابقين، لتصبح مضارعةً لأفعالهم وتجاوزاً لمنجزاتهم.

وتساءلت: لماذا لا تكون الأصالة ـ فى الفهم السائد ـ مرتبطةً بالابتكار إلا فى ما يتعلق بالأسلوب؟ وأردفت: أليس من حق الأصالة علينا أن نفكر بشكل أصيل؛ أى مبتكر؟ وأن نؤمن بشكل أصيلٍ أعنى شكلاً مبتكراً؟ وأن وأن وأن..

أن نفكر على هذا النحو، فإن هذا يعنى أن تصبح الحداثة والأصالة وجهين لقطعة العملة الواحدة. فلا الأولى تدير وجهها للماضى، ولا الثانية تتحول به عن المستقبل. لا هذه تنكر ما كان، ولا تلك تعيق ما يكون. وكل ما فى الأمر أن الماضى لا يعود موطن الحقيقة النهائى، أو مقام المثل العليا السرمدى، وإنما هو المستقبل. فالحقيقة هى مالم نكتشفه بعد. وبدلاً من أن يكون مطمحنا هو احتذاء القمم التى بلغها السابقون، سيكون سعينا إلى بناء قمم أعلى. وبدلاً من التأمل المنبهر الخاشع على عتبات الماضى، يكون الكدح الفكرى والعقلى من أجل غزو المستقبل؛ موطن الحقيقة المتجددة... وحاضن المحطات الإشعاعية... أومحطات القطيعة المعرفية.

******

وشعرنا الحديث إحدى هذه المحطات بلا ريب. فأما المادة التى يشعُّ فى أحضانها فهى المادة نفسها التى أشعَّ فى أحضانها شعرنا القديم: إنها اللغة. وأما النظرة إلى اللغة الشعرية فقد أضحت مختلفة.

ولا شك أن شعرنا القديم قد شهد الكثير من التحسينات تدخل على مادته المستخدمة؛ فمن صقلٍ فى الصياغة، إلى تكثيفٍ فى وجوه البيان والبديع، إلى تلوينٍ فى التشكيل الموسيقى دون أن تحدث أى من عمليات التجديد داخل القصيدة ما أحدثته التجربة الشعرية الحديثة من قطيعةٍ شعرية. فلقد جاء الشعر الحديث - وعلى تفاوتٍ بين الشعراء - ليكون المحطة التى تتفاعل عندها عناصر النظرة الجديدة نحو الشعر.

* فالشعر الحديث لم يعد تشبيهاً واستعارةً، وإنما أضحى رمزاً وصورةً وأسطورة.

ولقد وجدنا ونحن نتناول تجربة «القاسم» كيف تعدّى مفهوم الرمز البلاغة التقليدية، فأصبح يحتويها بعد أن كانت هى التى تحتويه.

* والشعر الحديث لم يعد بناءً بسيطاً يتكرر فى صورة البيت، وإنما أصبح عمارةً بالغة الدقة والتعقيد لا يمكن إدراك سرها إلا بتفكيكها وعزل عناصرها، وهذا ما وجدناه فى تجربة «أدونيس».

ففى هذه التجربة التى انطوت تحت عنوان «رقيم البتراء» لم يعد الإيقاع الخارجى واتساق النغم السمعى هو ما يحدد الشعر، وإنما أصبح اتساق البناء الداخلى، وإيقاع الهندسة المتداخل الأصوات والألوان.

إن «رقيم البتراء» نسيجٌ لحمته الجغرافيا والتاريخ، وسداته الترسيلة "Le message" أو ما يريد الشاعر أن يقوله. فنحن هنا بإزاء ثلاثة نصوص منفصلة؛ تاريخ وجغرافيا وترسيلة. وعندما نسجناها بعضها مع بعض أعطت نصاً رابعاً هو ما يقوله «الرقيم». فلفهم تقنية القصيدة إذاً لم يكن هناك بدٌّ من عزل النصوص الثلاثة أولاً ثم استخراج النص الرابع الذى يأتى نتيجة التحام نصين بنص.

هذا على المستوى البنائى "Structurel"، فأما على المستوى العلاماتى "Sémiotique" فإن الدالَّ "Signifiant" فى «الرقيم» عنصرٌ من عناصر التاريخ أو الجغرافيا، وأما المدلول "Signifié" فليس التاريخ الذى تعيد إليه القصيدة ولا الجغرافيا، وإنما هو جزءٌ من أجزاء الترسيلة التى أفصح عنها الشاعر أو انطوى عليها «الرقيم».

* والشعر الحديث لم يعد مجرد شعورٍ ينبع من الخاطر ليتجه نحو الخاطر كما هى الحال فى معظم الشعر العربى القديم، ولا مجرد عاطفةٍ بسيطةٍ نصفها مرةً بأنها صادقةٌ وأخرى بأنها كاذبة، وإنما هو مساهمةٌ معرفيةٌ بكل ما فى الكلمة من معنى. فالشعر علمٌ، والشعر معرفة. وهذه المعرفة لم يعد ينتظرها الشاعر من شيطانه، أو يلوذ بوادى عبقر لاستلهامها، وإنما هى جهدٌ مضنٍ ينفقه الشاعر فى المكتبة، وغوصٌ عميقٌ فى بحر الثقافة الإنسانية يخرج منه برؤيةٍ أصيلةٍ للمستقبل؛ رؤيةٍ تستضىء بالماضى لتضىء الحاضر والمستقبل، وتلتحم الجغرافيا عندها بالتاريخ، والفلسفة باللاهوت فى صورٍ شعريةٍ مُعجبةٍ وموحية. وهذا ما تؤكده التجارب الشعرية المعروضة فى هذا الكتاب. فلكى تقرأ قصيدة «الدرويش» ينبغى عليك أن تقرأ تاريخ الكنعانيين والعبرانيين، وأن تعود إلى اللاهوت العبرى والمسيحى والإسلامى، ثم أن تتعدى ذلك إلى التاريخ العربى فالأسطورة والقصص العجيب. ولكى تقرأ قصيدة «أدونيس» وتقبض على الترسيلة التى يدفنها فيها فإنه يتحتم عليك أن تعود إلى التاريخ النبطى والعبرى واليونانى والرومانى، ثم أن تعود إلى تاريخ المنطقة فى فترة ما قبل الإسلام وما بعد الإسلام، وأن تكون عارفاً بالفلسفة وتاريخ الفن والمنطق واللاهوت. وكلٌّ من الشاعرين يصبّ معرفته على هواه. ففى حين تنطوى قصيدة «أدونيس» على بنائيةٍ بالغة الصنعة والإتقان، إن قصيدة «الدرويش» تنساب فى غنائيةٍ عذبةٍ آسرة. وفى حين يخاطب «أدونيس» عقلك، إن «الدرويش» يعتصر قلبك. وأنت تواجه قصيدة الأول فتفهمها، ولكنك تواجه قصيدة الثانى فتحسها. الأولى تجتاز وعيك، والثانية تجتاح عاطفتك... تربط بنبضها نبضك... تحطكَ تشاؤماً.... وترفعك تفاؤلاً... ترسم على شفتيك ابتسامةً... وتكحل عينيك بدمعة.

وأما قصيدة «القاسم» فإنها تنتمى إلى زمن آخر، ولكنها تحمل روح المقاومة. إنها قصيدة توظف الرمز الأسطورى لأداء مهمةٍ تعليميةٍ نضالية. وتتمثل هذه المهمة فى بسط مبادىء النضال على الطريقة الماركسية وتلقينها. والحقيقة أن دراستنا لهذه القصيدة لم تكن تندرج فى إطار البحوث التى يضمها هذا الكتاب. ويعود السبب فى ذلك إلى أنها كانت منشورة عندما وجهت لنا الدعوة من مجلس الأساتذة فى «الكوليج دو فرانس» لإلقاء أربع محاضرات فى الأدب العربى الحديث على

امتداد شهر شباط لعام 1994. وقدمنا تلك المحاضرات بعنوان «السلام والإنسانية في الأدب العربي الحديث»، وكانت تضم دراسةً عن «رقيم البتراء» لـ «أدونيس» وأخرى عن «الحجر الكنعاني في البحر الميت» لـ «الدرويش»، وثالثةً تتضمن مواجهةً بين القصيدتين، ورابعة عن أقصوصة «العربة والرجل» للكاتب السوري المرحوم عبدالله عبد».

وعندما قررنا نشر هذه البحوث بالعربية اتجه رأينا إلى إحضار دراستنا لقصيدة «القاسم» ووضعها موضع دراستنا عن «العربة والرجل» توخياً لقدر أكبر من التجانس بين بحوث الكتاب. ولقد ترتَّبَ على ذلك تعديلٌ في العنوان استقرَّ على النحو الذي يظهره الغلاف.

صحيح أن تجربة «القاسم» تحمل روح المقاومة، وأن تجربتي «أدونيس» و«الدرويش» تحملان رؤيتين متباينتين تجاه السلام، ولكن ما يسمح بوضع هذه الدراسات بعضها إلى جانب بعضٍ هو جانب القضية. وسواء كان الاسم الذي تحمله القضية الحرب أو السلام فإن الحرب هي الوجه الآخر للسلام، وإن السلام - بدوره - هو الوجه الآخر للحرب.

هكذا ينتظم القصائد المدروسة إذاً خيط القضية. فأما دراسة هذه القصائد فإنها تنتظم بخيط المنهج النقدي. والمنهج المعمول به هنا هو ما يفرضه كل نصٍ بذاته. فلكل نصٍ منهجه النقدي أو مقاربته النقدية. ولكن المبادىء التي نستعين بها على الفهم والاستيعاب هي المبادىء والأدوات التي تزودنا بها اللسانيات الحديثة والبنيوية والعلاماتية.

ولقد تراءى لنا ونحن نتأمل في هذه التجربة الشعرية الحديثة، وندخل مختبراتها، ونراقب التفاعلات بين عناصرها وذرّاتها، أن حداثتها تقوم على خلخلة الروابط داخل العلامة اللسانية المستخدمة « Signe linguistique». ففي حين كانت العلاقة بين الدال "Signifiant" والمدلول "Signifié" في شعرنا القديم تميل إلى التوازن والتناسب، إنها علاقة «منفجرةٌ» في شعرنا الحديث. ولا ينبغي لكلمة «الانفجار» أو «التفجير» أن تثير موقفاً عدائياً من هذا الشعر؛ فهو التفجير الخصب الذي يغني اللغة ويفتق إمكانياتها بإدخال عناصرها في علاقاتٍ جديدةٍ بعضها مع بعض. ويكفي أن أذكّر بأنه ما من مرةٍ ترد فيها هذه الكلمة في القرآن الكريم إلا وهي حاملة بالدلالات الإيجابية.

ولكننى أريد العدول عن استخدام كلمة «التفجير» لأنها ـ حين ارتبطت بالحداثة الشعرية ـ كانت تعبّر عن مشروعٍ إبداعيٍ تجلّى بأشكالٍ مختلفةٍ فى ممارساتٍ مختلفةٍ عند أصحابه الذين حملوه. وعندما قمنا نحن بمسح الممارسات المختلفة لهذا المشروع تَبَيَّنَ لنا أنها تتحدد بخلخلة العلامة اللسانية. إن «التفجير» ـ بكلمةٍ واحدةٍ ـ مشروعٌ لممارسة الإبداع، فى حين أن خلخلة العلامة اللسانية ـ بكلمةٍ واحدةٍ ـ تنظيرٌ لهذه الممارسة. ولا ينبغى أن يفوتنا ما لهذا المصطلح من دقةٍ علميةٍ يكتسبها من علم اللسانيات الحديث.

*****

وعودةً إلى شعرنا القديم نقول: لقد كان فى وسعكَ أن تضع كلمةً مكان كلمةٍ لتنتقل من العلامة اللسانية إلى العلامة الشعرية، والعكس صحيح. ففى صناعة الإبداع، أو فهم الإبداع يكفى أن تستبدل كلمةً بأخرى. يقول «جميل بثينة»:

هى البدر حسناً والنساءُ كواكبٌ وشتان ما بين الكواكب والبدر![1].

فقوله: «هى البدر» موازٍ لقولنا: «هى جميلة». ومن ثَمَّ، فإن وضع البدر موضع الجمال ينقل العلامة اللسانية إلى علامةٍ شعرية. كما أن وضع الجمال موضع البدر ينقل العلامة الشعرية إلى علامةٍ لسانيةٍ توضحها وتفسرها.

ولا تختلف آلية الاستعارة عن آلية التشبيه. فهى إبدال كلمةٍ بكلمة، وهذا ما نقصده بالتوازن والتناسب بين الدالّ والمدلول.

على أن هذه النسبة اختلت فى شعرنا الحديث. ولقد جاء اختلالها على مستويين؛ تأليفى وأمثالى؛ على مستوى الدالّ وعلى مستوى المدلول: فالدالّ لم يعد متطابقاً مع المدلول، وإنما نحن بإزاء مجموعةٍ من الدوالِ تُنتج مدلولاً واحداً، أو دالٍ واحدٍ يحتفل بما لا حصر له من المدلولات.

ولن أطيل عليك، وإنما سأكتفى بتقديم بعض النماذج التوضيحية السريعة. يقول «أدونيس» فى قصيدته التى بعنوان «البرزخ»:

---

1 ـ «ديوان جميل بثينة» ـ دار صادر ـ بيروت ـ صـ 58.

للأساطير التي تحضنُ أيامي وللحلم الذي يحنو عليّ
أغسلُ التاريخ - ما قال، وما أنكرهُ
بالإشارات التي يرسلها الفجرُ إليّ (1) .

فالدوالُّ هنا تملأ ثلاثة أسطرٍ شعرية، ولكن المدلول الذي تتمخض عنه يمكن اختزاله بعددٍ محدودٍ من الدوالّ. ولاستخلاص هذا المدلول نقدم بين يديك - على سبيل التجريب - محاولةً تجد لها أمثلةً عديدةً في كتابنا الذي بعنوان «لغة الشعر في زهرة الكيمياء»(2) .

فالأساطير - ومن أي جهةٍ أدرتَها - إنما تعيدكَ إلى الموروث أو الماضي. وسواء نظرتَ إلى الأساطير من سِمَتها المميزة التي يقدمها المعجم وهي «التأليف»، أو نظرتَ إليها من سِمَتها الأخرى وهي «الأباطيل أو الأحاديث العجيبة»، فإنها - في السياق الذي هي فيه - إنما تعيد إلى الموروث أو الماضي؛ هذا الماضي الذي «يُرَبِّي» أيام الشاعر بوصفه حاضناً لها. وأما الحلم فهو ما يقابل اليقظة التي تعبّر - بدورها - عن الواقع أو الحاضر. وينتج عن هذا كله أن السطر الأول - في كل ما يحمله من دوال - إنما يتقلص إلى القول: «لماضيَّ ومستقبلي». ولما كان ماضي الإنسان ومستقبله هو ذاته، فإنه يصبح في وسعنا متابعة الاختزال وصولاً إلى دالٍ واحدٍ هو «لنفسي». «فمن أجل ماضيَّ ومستقبلي»؛ أعني «من أجل نفسي» أقوم بغسل التاريخ. وغسلُ التاريخ يعني تنظيفه من أو شابه وأوساخه، وذلك في جانبيه المعلن والمخبوء. فأما كيفية تنظيفه فبالإشارات التي يرسلها الفجر. ولما كان الفجر ضوءاً جديداً متجدداً على الدوام، فإن عملية الغسل تكون بالضوء، أو - بصيغةٍ أخرى - إنها إعادة كتابة التاريخ بالنظر إليه في ضوءٍ جديد. وما الإشارات التي يرسلها الفجر إلا ما يدلّ الشاعر على المواقع الملطخة من التاريخ؛ هذه المواقع التي يريد الشاعر أن يغسلها. وهكذا نصل إلى المدلول النهائي الذي يمكن التعبير عنه بالقول: «لنفسي أعيد قراءة التاريخ في ضوء معرفةٍ جديدةٍ بالأشياء». والقصيدة كلها «برزخٌ» يصل بين عالمين مهيئةً للعبور إلى وعيٍ جديد.

---

1 - « أبجدية ثانية» - أدونيس - دار النشر توبقال - ط - 1994 - ص 136.

2 - « لغة الشعر في زهرة الكيمياء» - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت 1992.

وقد نجد لهذه التجربة بذورها فى آلية الكناية؛ أعنى أننا قد نجد لها بذوراً فى شعرنا القديم. فالكناية دالان أو أكثر يعطيان مدلولاً واحداً؛ كأن تقول «فلانٌ كثير الرماد» كنايةً عن الكرم، أو تقول «بعيدةُ مهوى القرط» كنايةً عن طول العنق. ولكن الكناية محدودة بأمرين؛ الأول حجم الدالّ، والثانى استبطان الذائقة العربية لآلية عملها مما يبقى على الصلة بين المرسل والمتلقى. ولكن التجربة الشعرية الحديثة أسرفت فى تضخيم حجم الدالّ بحيث يتجاوز السطر والسطرين حتى يصل أحياناً إلى صفحة كاملة مما يقطع حبل الصلة بين المرسل والمتلقى.

هذا مظهرٌ من مظاهر خلخلة العلاقة فى العلامة اللسانية. وهو مظهرٌ لا يستغرق الحداثة الشعرية عند «أدونيس» ولا يستنفدها، كما أن غيره لا يستنفد الحداثة عند غيره. ولكننا يذهب بنا الظن إلى أن هذا المظهرمن أهم المظاهر التى تحدد ما يسميه «أدونيس» ـ ودونما تحديد ـ باللعبة الشعرية. خذْ مظهراً آخر يمكن أن نعدّه مقلوب المظهر الأول، وهو يخصُّ انفجار المدلول بتضخيم حجمه بالقياس إلى الدالّ. وسوف أقدم بين يديك هذا الشاهد المنتزع من قصيدة لـ «الدرويش» بعنوان «على حجر كنعانى فى البحر الميت». يقول «الدرويش»:

لا بابَ يفتحه أمامى البحر...
قلتُ: قصيدتى
حجرٌ يطير إلى أبى حجلاً. أتعلمُ يا أبى
ما حلَّ بى ؟ لا بابَ يغلقه علىَّ البحر، لا
مرآةَ أكسرها لينتشر الطريق حصىً.. أمامى
أو زبدْ[1]...

فى السطر الأول أربعة دوالّ تنفتح على مدلولٍ هائلٍ يستمد غذاءه من سفر الخروج والقرآن الكريم وتاريخ العبرانيين القديم وتاريخ الفلسطينيين الحديث. ففى اللاهوت العبرانى والإسلامى أن الربّ اختص «موسى» بمعجزة شق البحر حين ضربه بعصاه وفتح طريقاً من اليابسة فى الماء مما سمح للعبرانيين بالعبور إلى ما سموه «الأرض الموعودة». ويضيف اللاهوت العبرى أن «موسى» قد وضع بهذه المعجزة حداً لتاريخٍ من الذل والهوان عاشه العبرانيون فى مصر. وبالمقارنة بين تلك

1- «أحد عشر كوكبا» ـ دار الجديد 1992 ـ ص 55.

المعجزة والواقع الذى يعيشه الفلسطينيون، يرى «الدرويش» أنه «لا باب يفتحه أمامه البحر». فلا معجزة واعدة، ولا أرض موعودة، وإنما تشرد دائم، واضطهاد أبدىّ.

فإذا انتقلنا إلى السطر الثانى وجدنا أنفسنا بإزاء حجرٍ يطير حجلاً. فقصيدة «الدرويش» حجرٌ يلقيه فى اتجاه أبيه الذى يرمز إلى الواقع العربى، ولكن هذا الحجر يتحول إلى حجل، فماذا يعنى ذلك؟ إن رقصة الحجل رقصة حلزونية تراجعية على ساقٍ واحدة. وبالعودة إلى أسطورة «ديدال» اليونانية نرى أن «ديدال» كان أعظم مهندس فى العالم، وأنه هو الذى بنى قصر «اللابرنت» أو قصر المتاهة، وأنه سُجن مع ابنه «إيكار» فيه. ولما كان «ديدال» يعرف الطريقة التى بنى بها هذا القصر وهى طريقة رقصة الحجل فقد تمكن من النجاة بعد أن صنع لنفسه ولابنه جناحين وخرجا من المتاهة اقتفاءً لرقصة الحجل.

ولكن قصيدة «الدرويش» التى يلقيها فى اتجاه أبيه تبقى دائرةً على نفسها ؛ دائرة فى الفراغ، لا يتلقاها أبوه ولا يصغى إليها. إنها القطيعة الكاملة بين «الدرويش» والواقع العربى. بين لغته وانعدام الشعور بالمسئولية العربية. ألا ترى كيف نقلتنا مجموعةٌ محدودةٌ من الدوالّ إلى مدلولٍ بالغ الخصب والثراء[1].

ويحلو لى قبل أن أقفل الحديث فى هذا الباب أن أضع بين يديك شاهداً أنتزعه هذه المرة من قصيدة للسياب حيًا فيها ولادة ابنه «غيلان». يقول السياب:

«بابا ....» كأن يد المسيحْ

فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم فى الضريحْ

تموز عاد بكل سنبلةٍ تعابث كل ريح[2].

وقد تقول لى: ما الفرق بين قول السياب: «تموز عاد بكل سنبلة» وقول القدماء «جاء البحر» تعبيراً عن كرم الممدوح، فأقول إن كلاً منهما استعارةٌ لاشك، ولكن الاستعارة هنا ليست مجرد إبدال كلمةٍ بكلمة، وإنما هى إبدال كلمةٍ بمعرفة. صحيح أن الآلية هى نفسها، ولكنّ السياب لَم يكن يفكر فى آلية عمل الاستعارة حين

1 - تستطيع العودة إلي دراسة مفصلة لهذه القصيدة نشرتها لنا مجلة «المعرفة» السورية في عددها رقم 371 - أب - 1994 بعنوان «الدرويش يخضر فوق جذع السنديان».

2- ديوان السياب - المجلد الثاني - دار العودة - بيروت - 1991 - ص 324.

استعان بالأسطورة والرمز. وإنما فكر فى آلية تكثيف المعرفة ونقلها إلى صورٍ تتوجه إلى إحساسنا ملأى بالدلالات. فتموز يعيدنا إلى أسطورة الخلق عند البابليين، ويستدعى قرينته وأمه عشتار الإلهة التى تجسد مظاهر الخصب فى الطبيعة. كما ينقلنا تموز أو يجب أن ينقلنا إلى رحلته فى العالم السفلى، ورحلة عشتار التى يرى بعض الباحثين أنها نزلت إلى العالم السفلى لتحرير الأموات، فخشيت منها أختها إلهة ذلك العالم وقتلتها. وتستمر الدلالات بالتدفق حتى تنتقل بنا من الأسطورة إلى الطقس حيث الربيع بمطره وخيراته يتحول إلى موسم للاحتفال ببعث تموز وزواجه من عشتار. كما تستمر بالتدفق رابطةً بين الميتولوجيا والأنتروبولوجيا فى وسطٍ ينتج معرفته وعقيدته فى خضم عالمٍ زراعى.(1)

كلُّ هذا، وغيره كثير، تفجره كلمة «تموز»، وتفجر نظيره كلمة «المسيح» مستدعية معجزاته التى تعيدنا إلى الثقافة المسيحية والإسلامية على حدّ سواء. وكل هذا يرتبط بولادة «غيلان» فى ظروفٍ نفسيةٍ وسياسيةٍ وماديةٍ وعاطفيةٍ تقهر السياب وتشده إلى العالم السفلى، فإذا به يولد من جديد، ينمو مع الزرع، ويحتفل الربيع بموسم ولادته.

ومن الطبيعى ـ والحال هذه ـ ألا يعود الرمز جزءاً من الكناية التى هى جزء من البلاغة التقليدية، وإنما هو يتجاوزها، فالبلاغة فى شعرنا القديم كانت تحتوى الرمز، ولكنَّ الرمز فى شعرنا الحديث يحتوى البلاغة. وهذا ما تثبته دراستنا لقصيدة «القاسم» فى نهاية هذا الكتاب.

*****

تلك هى بعض مظاهر الحداثة فى إبداعنا الشعرى. وإذا كنت قد أدرْتُها حول خلخلة العلامة اللسانية فلأننى أعتقد أن هذا المصطلح جديرٌ بأن يعلن عن ولادته؛ جديرٌ بأن يكون الرحم التى تولد منها وتعود إليها كافة المصطلحات التى تتصل بالحداثة الشعرية. فالغموض والتداخل النصى والبناء المعمارى واللعب الشعرى

1- «أدونيس أو تموز» ـ جيمس فريزر ـ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط 3 ـ 1982.

وانظر: «عشتار ومأساة تموز» ـ د. فاضل عبدالواحد على ـ الجمهورية العراقية ـ منشورات وزارة الإعلام ـ سلسلة الكتب الحديثة ـ (62) ـ 1973.

والمغامرة والكشف والرؤية... كلها تلبس جسداً، ترسم لنفسها قامةً فى ضوء هذا المصطلح الجديد.

ولئن كنا نستطيع أن نعثر على بذور هذه التجربة فى شعرنا القديم، ونعثر على بذور هذه المصطلحات فى بلاغتنا القديمة، إن شعرنا الحديث مازال يفرز مصطلحاته، وينتظر اكتمال بلاغته. ولئن كان شعرنا القديم فى معظمه يقوم على المحاكاة، إن شعرنا الحديث فى معظمه يقوم على الخلق. فشعرنا القديم فى غزله ورثائه ومدحه وهجائه ووصفه للطبيعة إنما يقوم على الوصف، وأما شعرنا الحديث فإنه يقوم على الخلق؛ الأول يحاكى الخليقة، والثانى يحاكى فعل الخلق. ومن هنا غموض هذا الشعر، فهو يسعى دائما إلى اكتشاف عالم جديد؛ إلى غزو عالمٍ محفوفٍ بالخطر والمجهول. وهو يفعل ذلك باللعب الاحتمالى حيناً، وبالمغامرة حيناً آخر، وبالرؤية والكشف فى حين ثالث. ومن هنا حاجة هذا الشعر إلى الناقد الذى يكتشفه، لا بتفسير كلماته، وإنما «بترجمته»؛ أعنى بتأويله، أو قلْ بخلق نصٍ موازٍ له يبزُّهُ خلقاً وإبداعاً. فهذا الشعر موجه إلى طبقة عميقة من الوعى، وتأويله يحوله إلى نصٍ معقلن؛ نصٍ جديد.

إن دور الناقد هو أن يأخذ بيد القارىء؛ أن يزوده بالمفاتيح التى تُدخله إلى عالمه؛ أن يعرّفه على تقطيع علاماته بدوالّها ومدلولاتها؛ وبكلمةٍ واحدةٍ أن يعيد العلامة الشعرية إلى العلامة اللسانية. وعندها سيتمثل القارىء بمفرده آلية عمل هذا الشعر. وعندها سيبحث الشاعر عن محطةٍ شعريةٍ أخرى؛ عن قطيعة شعرية أخرى؛ عن حداثةٍ جديدة. وعندها سيبحث الناقد عن محطةٍ نقدية تجد بذورها فى هذه التجربة. ويبقى الناقد الحقيقى هو ذاك الذى يقول كل ما أراد الشاعر أن يقول، وكل مالم يُردْ.

هكذا
تَكَلَّمَ
أدونيس

يد الحجر ترسم المكان

«رَقيمُ البتراء»

هذه القصيدة التي بدأها «أدونيس» في عمّان في الثامن عشر من شهر تشرين الثاني لعام 1991؛ عام اندلاع حرب الخليج، وأنهاها في باريس في الثلاثين من شهر كانون الثاني لعام 1992، بعد عدة أيام من الذكرى السنوية الأولى لهذه الحرب...

هذه القصيدة التي حفزت على كتابتها زيارة الشاعر للبتراء... هي رقيمٌ... نسيجٌ متعدد الألوان.

نسيجٌ متعدد الألوان... هو الرقيم. ولو تُرِك الأمر للسريان الناطقين بالآرامية لقالوا «أرْقيم». و «ارقيم» - هذا الذي ينسجم تماماً مع الحجر الرملي الملون - هو أحد متغيرات «رقْيم» الاسم الذي أطلقوه على المدينة الحجر.

إن «رقيم البتراء» يعيد نسج البتراء انطلاقاً من البتراء بالبتراء. إنه القصيدة التي تحمل وشم الذكرى لشاعرٍ سائحٍ... تتعقب مساره... توظف هذه الجغرافية... تسوغ الوقفات التاريخية بالمكان، لتكشف عن ترسيلةٍ «message» حيناً ، وتحجبها حيناً آخر بما يُحْيي لعبة العتمة والضوء في فضاءٍ من الشعرية البالغة الصنعة والإتقان.

.. وربما انكشفت هذه الترسيلة أو ربما أراد لها «الرقيم» أن تتشكل على يد القارئ انطلاقاً من وحداتٍ متقطعةٍ «Unités discrètes» يعثر بها عند وصف معْلمٍ جغرافيٍ أو استثارة حدثٍ تاريخي.

فإذا أردنا أن نقبض على الترسيلة كان علينا أن نحلّ نسيج اللحمة؛ أن نعزل المنصوصات « Les énoncées» الجغرافية والتاريخية التى تتكون منها خيوطها، لنعرّى السداة؛ أعنى الترسيلة أو ـ على الأقل ـ بعضاً منها لأن النسيج يساهم ـ بدوره ـ فى تزويدنا بوحداتها المتقطعة.

ولن يفوت القارئ ـ على الرغم من انبهاره بالألوان ـ أن يلاحظ التقابل «l'opposition» الذى ينطوى عليه الرقيم بين الضوء المشع على امتداد المقاطع التسعة الأولى، والظلام المخيم على المقطع العاشر. فأما وقع المقطعين الأخيرين فإنه يشكل شرط العودة إلى الإشعاع الأول.

*****

I ـ لحمة الرقيم:

أ- جغرافية القصيدة... مسار سائح:

أنظروا للحجر جسدٌ وردْ[1]

هذه هى البتراء المقدودة فى الحجر الرملى الملون وقد تبدتْ «أميرةً نائمة» يصلها المرء عن طريق شعبٍ طويلٍ من شعاب «وادى موسى» يسمى « الشق» أو «السيق».

ويحتفظ «السيق» فى انشقاقه بذكرى حركةٍ ومكان: فأما المكان فهو الصحراء، وأما الحركة فهى ما قام به «موسى» حين شق الصخر بمعجزة وأخرج منه الماء:

احملوا ذاكرة الصحراء فى طريقكم إلى الشقْ

ويقال: السيقْ..[2]

ولكنه يتوجب على المرء قبل أن يدخل «الشق» أن يلقى التحية على «صخور الجن... قبر المسلات»[3] هذا الذى استمد اسمه من الشواهد الهرمية الأربع التى تُسمّى كل واحدة منها «نفشا» تنوب عن أحد الأموات، وتحيط بتمثالٍ فى مشكاة.

كما يتوجب على المرء أن يدخل:

1- المقطع الأول من القصيدة ـ السطر الثاني عشر.

2- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران الأول والثاني.

3ـ المقطع الثالث من القصيدة ـ السطر السادس.

... قاعة الاحتفال

بالموت الآخر الحياة الأخرى[1]

والقاعة هذه ـ على ما يبدو ـ هى القاعة الثلاثية المصاطب «triclinium». وعلى امتداد «السيق»:

يسير معكم ذو الشرى

بمحاريبه التى تلوّح لكم مستلقيةً فى أحضان الصخر[2]

إنها الكوى الصغيرة المحفورة دون انتظام فى الجوانب الصخرية لاحتضان أصنام الإله اللا أيقونية «aniconiques». وعلى الجانبين تجرى القنوات التى تزود المدينة بالماء:

يتفجر ماء السر أنى توجهتم ولا حاجة إلى أية عصا

ولن تضربوا أية صخرة[3]

فلقد تمت المعجزة على يد «موسى» وقُضى الأمر. و «عَيْنُ موسى» التى تروى البتراء توجد على مقربةٍ من المدينة.

إنها الشمس تستيقظ عاريةً حتى من قميص نومها تنظر إلىَّ من شقوق نافذتى فيما أنهض[4]

أهى ليلةٌ قضاها الشاعر فى استراحة مدخل البتراء؟ فـ:

النهارُ (الذى) **بدأ يتسلق سلالم الحجر[5]**

(و) **الصخورُ** (التى) **تُنْتَقَشُ كما يخطر للعين[6]**

(و) **أهلُ البتراء** (الذين) **يتحدثون معك فى**

1 ـ المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران السادس والسابع.

2 ـ المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران التاسع والثانى عشر.

3 ـ المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران الثالث عشر والرابع عشر.

4 ـ المقطع الرابع من القصيدة ـ السطران الأول والثاني.

5 ـ المقطع الرابع من القصيدة ـ السطر الثالث.

6 ـ المقطع الرابع من القصيدة ـ السطر السادس.

الأبواب والنوافذ في الأودية وعلى الذروات[1]

(و) الخليقةُ التى كوَّنتها الأزاميل (و) اعضاءها المقطعة[2]

(و) الصخورُ (هذا الـ) محيط من الضوء واللون[3] (*).

كلها عناصر تذهب بنا إلى الاعتقاد بوجود نزلٍ داخل البتراء تسمح نوافذه بطيِّ منظرٍ كليٍ للمدينة الأنقاض. حتى إذا ما اجتاز السائح «السيق» فى مساره الطويل وشحوبه المضىء فاجأته الخزنة. والخزنةُ معبدٌ ـ ضريحٌ «mausolé» ينبثق فجأةً أمام الرائى بلونه الوردى:

فى نفقٍ تمسك به السماء من رأسه وتبثُّ فيه لألاءها

كان الأحمر النبيذ الذى تلبسه الصخرة ـ الخزنة

يضع ابهى تيجانه[4]

والصخرة الخزنة التى:

تسهر عليها نساء يحرسنها:

قطعت كل منهن ثديها

الأيمن لكى يسهل عليها فى

الحرب استخدام القوس[5]

تحرسها أمازوناتٌ "des amazones" راقصاتٌ يُحطن بتمثال إلهة الحظ ذات الملامح الإيزيسية «Isis - tichée» التى تحمل كوباً وقرن الخصوبة.

---

1 ـ المقطع الرابع من القصيدة ـ السطران الثانى عشر والثالث عشر.

2 ـ المقطع الرابع من القصيدة ـ السطر السادس عشر.

3 ـ المقطع الرابع من القصيدة ـ السطر الحادي والعشرون.

* ـ ما بين أقواس من وضعنا نحن تمييزاً له من الشعر.

4 ـ المقطع الخامس من القصيدة ـ السطور (7 - 2 - 1).

5- المقطع الخامس من القصيدة ـ السطور من «3» إلى 6».

ومما يسمح لنا بالتعرف على هذه الإلهة التى «خبأت اسمها» [1] رمزها الذى هو قرص الشمس المحفوف بسنابل القمح؛ هذا القرص الذى يزين نهايات الجزء السفلى من واجهة المعبد ـ الضريح . ولقد استقر منحوت هذه الإلهة بين عمودى «المعبد الدائرى المقبب» «La tholos» الذى يعَدُّ عنصراً أساسياً من عناصر الطابق العلوى للخزنة. وتشكل هذه الإلهة إلى جانب الأمازونات والآلهة الظافرات «les vic-toires» جزءاً من النحوت التى تزين هذا الطابق.

ولكنَّ هؤلاء الأمازونات اللواتى يرتدين قمصاناً قصيرةً، ويشهرن سلاحهن فوق رؤوسهن، لم تقم كل منهن ـ خلافاً لما يرد فى النص ـ بإضمار أحد ثدييها لكى تتمكن من استخدام القوس بشكلٍ أفضل. فهذا الاعتقاد «خاطىءٌ» صدر عنه تأثيلُ «خاطىء» يعيد الكلمة اليونانية «amazon» إلى إلصاق حرف النفى «a» بكلمة «mazon» التى تعنى «الثدى». والخطأ فى هذا الفهم يكمن فى أن الكلمة ليست يونانية الأصل ولكنها أرمنية تعنى «المرأة ـ القمر[2]».

فأما الجرة التى تقوم فى أعلى المعبد الدائرى المقبب، والتى تزين بدورها هذا الدور من المعْلَم، فإنها تحتوى فى ما يعتقد البدو على الكنز الذى تحدث عنه سفر الخروج: كنز فرعون:

للأنوثة هذا المكانْ [3]

للأنوثة هذا الأجمل من بين المعابد ـ الأضرحة المقدودة فى الصخر. للأنوثة هذا الذى تسم واجهته شارات الأنوثة. للأنوثة هذا الذى أُهدى فى رأى بعضهم لإلهة الحظ «مناة»، ولـ «العزى» فى رأى آخرين:

للأنوثة هذا المكان
للأنوثة هذه الجرة لماء الدموع للعزى
للات تستضيف إيزيس فى قصر البنت
وسبيل الحوريات
للسر هذه الجرة لهرمس[4]

1 ـ المقطع الخامس من القصيدة ـ السطر الثامن.

2 - Les mythes grecs" - "R.Graves" ` Ed; Fayard - Paris-1967 - P 284-Note (1).

3 ـ المقطع السادس من القصيدة ـ السطر السابع والعشرون.

4 ـ المقطع السادس من القصيدة ـ السطور "27 - 31 - 32 - 33" .

على أن الجرة لا تحتوى على كنز فرعون، إنها بالأحرى موقوفةً لاحتضان دموع «إيزيس»؛ تلك «التى تبكى»[1] والتى حلَّت محلَّ «العزى - اللات»؛ الإلهة التى أهدى لها هذا المَعْلَم تزييناً لواجهته، وتدليلاً على طابعه الجنائزى.

فأما «قصر البنت» فقد وهبه خيال البدو - هو الآخر - لـ «إيزيس». فهذا المعبد المخصص على الأرجح - للإلهة الرئيسية فى البتراء؛ أعنى «العزى» هو فى اعتقادهم قصر بنت فرعون.

ولكن لماذا تستضيف «العزى» «إيزيس» فى سبيل الحوريات؟. ألأن «إيزيس» إلهة الحياة فى الموت؟ ولأن كل ولادةٍ على علاقةٍ بالموت تماماً كما أن كل موتٍ على علاقةٍ بالولادة؟. أم لأن الأمر لا يعدو أن يكون وقفاً على وجود تمثالٍ أو عدة تماثيل فى سبيل الحوريات ذات صلة بـ «إيزيس» أو الفراعنة؟.

فإذا التفتنا إلى «هرمس» وجدناه محظياً بدوره بهذه الجرة. إنه رسول «زوس» إلى إلهة الجحيم، ودليلُ الأرواح فى ملكوت الأموات. وتشهد مجموعة من النقوش على المزج بين «زوس» ورئيس مجمع الآلهة النبطى «ذى الشرى». وهذا المزج تعبيرٌ عن خصوصية «ذى الشرى» بوصفه كبير الآلهة. وأما دموع «إيزيس» التى تفيض عن الجرة فهى التى ترسل «هرمس» إلى مملكة الموتى بحثاً عن زوجها الضائع.

وفى البتراء معبد «العزى»:

بيتٌ ذراعٌ ذراعان

ينهض الجسم فيه كأنه ينهض فى إناءٍ يتسع لوردتين

إحداهما زائرةٌ كأنها مقيمةٌ والأخرى مقيمةٌ كأنها زائرةْ

لا تعشق البيت بل مجيئها إلى البيت

قد لا تسمعون الكلام الذى باحتا به

1- فى قاموس الأساطير اليونانية أن «إيزيس» تعنى «تلك التى تبكى». انظر:

"Les Mythes grecs" - Ibid - L'index des noms propres.

غير أنكم ترونه يلتصق على الجدران

الشبيهة بأوراقهما كأنه غيمةٌ من رماد

قمرٍ يدخل عتبة الأفول ولا تقدر

الشمس أن تصل حتى إلى قدميْ ذلك الظلِّ

الذى لا يبارح البيت كأن الظل نفسه

بيتٌ داخل البيتْ (1)

«لقد كانت «العزى» ـ على ما يبدو ـ الإلهة الرئيسية بين آلهات البتراء.

ولكنَّ أنباط البتراء كانوا يعبدون إلى جانبها الإلهة السورية العظيمة «عثر عاثا التى من منبج». فبتيل هذه الإلهة ـ وهو البتيل الذى عثروا عليه فى «وادى الصياغ»؛ «وادى موسى» الطالع من سيرك البتراء ـ يحمل التقاطيع نفسها التى لبتيل «العزى» فى «الرم»» (2) .

وفى الصورة يبدو معبد «العزى» إناءً يتسع لوردتين. فهو يحتوى على تمثالها الذى يعير تقاطيعه لـ «عثر عاثا» التى اكتشفت فى البتراء، والتى لا تختلف عن مضيفتها إلا فى النقش الذى يعرّف باسمها.

وهاتان الإلهتان؛ الضائفة والمضيفة تبوحان إحداهما للأخرى بالزخارف المنقوشة التى تغطى جدران المقدس الداخلية. وهذه الزخارف تتكون ـ فى بعضٍ منها ـ من عناصر يونانيةٍ رومانيةٍ كالدلافين والغصنيات "rinceaux de feuillage" . إنهما تبوحان بما يشبه غيمة الرماد، أو قل بما لا يطفىء الظمأ.. تبوحان بما يشبه قمراً يدخل عتبة الأفول؛ قمراً لا يضىء. إنهما تبوحان بما لم يَعُدْ يبوح بشىء.

والبتراء التى يفصح عنها شكلها الجيولوجى «كجرةٍ للأنوثة»(3) ، أو صخرةٍ وهبت نفسها لفعل الإنسان... تحتوى ـ فى ما تحتوى عليه ـ على المعبد الرئيسى فى

---

1 ـ المقطع السابع من القصيدة ـ السطور من «1» إلى 11.

2- "Museum de Lyon" - Un royaume aux confins du desert : Petra et la Nabatène" ` P 36

3 ـ المقطع الثامن من القصيدة ـ السطر الثانى..

المدينة: معبد «ذى الشرى». ولقد سبق أن عرض النص لمعبد يختص بهذا الإله فى معرض حديثه عن «الحارث الثالث» الذى:

نُقش اسمه تمجيداً فى المدراس -

معبدِ «ذو الشرى»[1]

فهل يتعلق الأمر بالمعبد نفسه؟

فى القاعة بقايا زوارٍ ومستقبلين[2]

إن الكتل الحجرية التى مازالت تتراكم فى المقدس تثير ذكرى الاحتفالات الغابرةالتى كان المؤمنون يقدمون فيها أضاحيهم للإله:

.... وترى إلى الآلهة يجلسون مع أصدقائهم

من البشر فى قاعةٍ واحدة يستقبلون زوارهم[3]

هؤلاء الآلهة وزوارهم لم يبق منهم إلا **«ما استطاع الحجر أن يخبئه»**[4]: بُقيا من تماثيل محطمة، أو نقوشٍ ممسوحةٍ كانت تزين هذا العنصر أو ذاك من عناصر البناء. ونحن نتساءل عما إذا كان هذا المَعْلَم ينتهى فى أعلاه على نمط التحصين التقليدى المعروف بـ «خطوة الغراب» «Crènelage»، لأنك:

تصغى إلى خطوة الغراب تملى عليك نقوشاً غيرمرئية[5]

فلقد وصل هذا النمط من المعالم إلى البتراء عن طريق الآشوريين والفرس مروراً بسورية وفينيقيا حيث زينوه بطَنفٍ مصرى «Corniche» تحت الشُرَّافات «merlons» ثم زينوه فيما بعد بعمودٍ لاصقٍ «Pilastre» وطَنَفٍ يونانى[6] .

---

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران الخمسون والواحد والخمسون.

2 - المقطع السابع من القصيدة - السطر السادس.

3 - المقطع الثامن من القصيدة - السطران الرابع والخامس.

4- المقطع الثامن من القصيدة - السطر السادس

5 - المقطع الثامن من القصيدة - السطر الثامن عشر.

6 - “Museum de Lyon” - Ibid - P. 67.

أم تراه يتعلق الأمر بمعالم مزينة بـ «خطوات غرابٍ» تبدو للرائى وهو يقف على مقربةٍ من مقدس معبد «ذى الشرى»؟.

فإذا وصلنا إلى آخر محطةٍ بين القدوم والرحيل طلع علينا «قصر البنت»: بنت فرعون» الذى يَعْبر عليه النص عبوراً سريعاً فى وصفه لفراشهٍ تخرج من أرجائه:

وأنت أيتها الفراشة التى خرجت لتوها من قصر البنت، أليس
لك فرسٌ غير هذا الهواء الذى يتصبب عرقاً؟ أليس
لكِ بيتٌ غير هذا القفص الذى لا تكفُّ عن نسجه محابر
اللونِ وإبر الموْت؟(١)

*****

2- **تاريخ الرقيم:**

إنه تاريخ ولادة البتراء، وما تمخضت عنه البتراء.

A ـ **ولادة البتراء:**

a) ـ **عندما يتحول التاريخ إلى أسطورهْ...**

أنا ... يد الحجر ... أدونيس .. أنا الذى:

لا أقول نثراً **لا أقول شعراً**
بل أكتب رقيماً(2)

أنا أكتب بتراء.

كان الأنباط يسمون مدينتهم «الرقيم» ويشهد على ذلك النقش النبطى الذى تمّ اكتشافه فى البتراء. فهذا النقش المحفور على شاهدةٍ صغيرةٍ تعترض السائح فى «السيق» يذكر رجلاً عاش فى «الرقيم» وتوفى فى «جرش». ولقد كان المؤرخ اليهودى «فلافيوس يوسيفوس» الذى عاش فى آخر القرن الأول للميلاد أول من أشار إلى هذا التطابق بين «الرقيم» والبتراء.

1- المقطع الحادى عشر عشر من القصيدة ـ السطور من "6 إلى 9 .

2 - المقطع الأول من القصيدة ـ السطران الأول والثانى.

على أن هناك تطابقاً آخر ـ هوامياً حقاً ـ بين الرقيم و «قادس». وربما عاد هذا التطابق إلى أنه فى شق الصخرة ـ البتراء:

يتفجر ماء السر أنى توجهتم ولا حاجة إلى أية عصا
ولن تضربوا أية صخره (1)

ومن الطبيعى ألا نكون فى حاجة إلى أية عصا، وألا نضرب أية صخرة. فلقد سبق لـ «موسى» أن أتمّ المعجزة حين ضرب بعصاه صخرة «قادس» وفجّر منها الماء. و «قادس» هى «الرقيم» فى الترجمات الآرامية القديمة لـ «الشريعة». ومما لاشك فيه أن هذه الترجمات بنقلها صخرة «موسى» من غربى «العربة» إلى شرقى ذاك المنخفض الأرضى الطويل قد ساهمت فى النقل المضخم لذكريات الخروج.

تنحدر الصخرة ـ البتراء من ناقة «صالح»؛ نبى الله المرسل إلى «ثمود الذين جابوا الصخر فى بالواد»(3) .

هذه الناقة:

أخرجها صالح من الصخر علامةً على نبوتهْ
كانت تطوف المدائن السبع توزع حليبها
لم تؤمن ثمودْ
غرزت سكاكينها حيث تنام الناقة ـ تمزقت
خواصرها ومن أحشائها خرج طفلٌ تحوّل إلى
صخرةْ....(4)

1- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران الثالث عشر والرابع عشر.

2- القرآن الكريم ـ سورة «الفجر» ـ الآية الثامنة.

3- القرآن الكريم ـ سورة «الفجر» ـ الآية الثامنة.

4- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطور من "16 إلى 21 ".

وثمود التى «كذبت بطغواها"[1]هو الاسم الذى أطلق على هؤلاء العرب البائدة؛ أصحاب الحِجر الذين كذَّبوا المرسلين»[2] و «كانوا ينحتون من الجبال بيوتاً آمنين»[3].

فحِجر الثمودية هى «حِجرا» النبطية التى وقعت تحت سيطرة الأنباط فى عهد «الحارث الثالث»، والتى تُعرف حالياً بمدائن صالح.

لقد كانت «الحِجر» معجزةُ «صالح» طفرةً فى الحضارة الثمودية ذبحها أولئك الذين ولُّوا بوجوههم عن الإيمان. وعاد الفصيل الجنين صخرةً، وحوَّلت اللعنة عدماً ما كان يمكن أن يكون حضارةً مقدَّرةً لأن تواصل إغداق حليبها على المدائن السبع:

(ف) «تستعيدون ما قاله فم السماء»:[4]

«أخذتهم الرجفة فأصبحوا فى دارهم جاثمين[5]

«وأخذ الذين ظلموا الصيحة فأصبحوا فى دارهم جاثمين».

كأن لم يغنوا فيها ألا إن ثمود كفروا ربهم ألا بعداً لثمود»[6]

لقد انطفأت «الحِجر» وسوف تبزغ «حِجرا»:

..... وتسمعون هاتفاً:

من هذه الناقة ـ الصخرة

خرجت البتراء[7]

---

1 - القرآن الكريم ـ سورة «الشمس» ـ الآية الحادية عشرة.

2- القرآن الكريم ـ سورة «الحجر» ـ الآية الثمانون.

3- القرآن الكريم ـ سورة ـ «الحجر» الآية الثانية والثمانون.

4- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطر الرابع والعشرون.

5- القرآن الكريم ـ سورة الأعراف ـ الآية الثامنة والسبعون.

6- القرآن الكريم ـ سورة هود ـ الآيتان السابعة والستون والثامنة والستون.

7- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطور من «24 إلى26 ».

فالبتراء ـ بشكلٍ ما ـ تنتمى إلى الحجر؛ المعجزة المنطفئة. والأنباط ـ بشكلٍ ما ـ ورثة ثمود[1]. وعلى غرار أولئك سيصارع هؤلاء الحَجَر، ويقدمون الفرصة للمعجزة المنطفئة من أجل أن تولد من جديد. وعندما ولدت:

سمّاها اليونان

آرابيا پترايا (2)

فالبتراء هى الاسم اليونانى للمدينة التى أسماها أصحابها الأنباط «الرقيم». ومما يجدر بالملاحظة أن المصادر العربية التى اهتمت بالمرحلة ما قبل الإسلامية لم تأت على ذكر الأنباط علماً بأنهم عاشوا على المشارف الشمالية للحجاز. فالعرب كانوا يجهلون كل شىءٍ عن أنباط البتراء، وكل شئ عن نفوذهم وما يمت لهم بصلة.

******

b ـ عندما تتحول الأسطورة إلى تاريخ:

بالرسم واللون والحفر، كانت الأقلام والأصباغ والمناقش تُجبر الصخرة البتراء ـ بازلتاً ومرمراً وغرانيتاً ـ على أن تتمخض عن المدينة البتراء.

إنه انتصار الثقافة على الطبيعة.... انتصارٌ تشهد به المعالم التى خلّفها الأنباط. وسواء انتمت هذه المعالم إلى العمارة الدينية أو الدنيوية، أو انتمت إلى النحت أو النقش، فإنها تتحدث عن حضارةٍ لم يترك أصحابها أى تاريخٍ شفهىٍ أو مكتوب.

إنها حضارة المعالم لا الكلمات. ولقد كان النبطى الذى يصارع الصخر هدفاً لغضب الطبيعة التى يمكن أن تثور فى أية لحظة. وعندما:

كانت الغيوم تتدخل وتتدخل الجبال والبحار (3)

لتساند الطبيعة فى حربها ضد الثقافة التى تهاجمها، كان إنسان البتراء يلوذ بالدين فيصنع لنفسه آلهةً يستدعيها لمساندته [4]. وليس:

1- عد إلى الفصل الثانى من «تاريخ دولة الأنباط» للدكتور «إحسان عباس» ـ دار الشروق ـ عمان ـ ط I – 1987 .

2- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران السابع والعشرون والثامن والعشرون.

3- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطر الرابع والثلاثون.

4- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران الخامس والثلاثون والسادس والثلاثون.

ذو الشرى

(هذا الـ) حجر (الـ) أسود

(الذى) هو نفسه الشمس[1]

إلا مثالاً على ذلك.

لقد كان أهل البتراء:

... يتكلمون

الآرامية واليونانية إضافةً إلى اللغة الأم...[2]

«ومما لاشك فيه أن الأنباط عندما استقروا فى البتراء كانوا يتكلمون إحدى اللهجات العربية. ولو أن الأمر على غير ذلك لما كان هناك من تفسيرٍ لعروبة معظم أسماء الأعلام عندهم والآلهة. على أنهم استعملوا الآرامية منذ عهد الإسكندر - كلغةٍ مكتوبةٍ على الأقل. فقد وجهوا فى عام 213 رسالةً إلى أنتيغونس بالأحرف السورية (Diodore-B.H- XIX, 96). وفى العهد الفارسى كانت الآرامية اللغة الرسمية للإمبراطورية مما كان يضمن لها نوعاً من الوحدة. ويمكن الافتراض بأن الأنباط قد تبنّوا - تبعاً لتدرجهم فى الاستقرار - لغة البلد التى كانت آراميةً منذ قرون... ومن الطبيعى أن نتذكر أن اليونانية من بين اللغات المتداولة فى بلاد الأنباط كانت هى اللغة السائدة وخاصةً فى شمالى المملكة. وكانت اللاتينية هى السائدة فى الولاية العربية وإن اقتصرت على الاستخدام الرسمى»[3].

فالأنباط بدو من أصل عربىٍ، كانوا يعيشون حياة التنقل والرعى. وعندما استقروا فى البتراء:

انشقوا عن العرب آخذين بثقافة

آرام فى الزراعة والصناعة وحرفة اليد[4]

---

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور من «9 إلى 11».

2 - المقطع الثالث من القصيدة - السطر الثامن والثلاثون.

3 - Museum de Lyon - Ibid - P. 47.

4- المقطع الثالث من القصيدة - السطران التاسع والثلاثون والأربعون.

نحن هنا أمام وجهٍ آخر لانتصار الثقافة على الطبيعة. إنه انتقالٌ من الاقتصاد الرعوى إلى الاقتصاد الزراعى الحرفى الذى تمَّ بفضل الانفتاح على الآخر.

إن تاريخ ولادة البتراء؛ تلك التى أخرجها من الصخر عمالقةٌ صمموا على ترويض الحَجَرفنماهم عالياً إلى السماء:

أصغُوا كأن الحجر يَنمى البشر[1]

وصمموا على الانفتاح على الثقافات الأخرى فتعلموا لغاتها واستعاروا ألواناً من تقنياتها... هذا التاريخ وصل إلى ذروته، وتجسَّد فى شخص «الحارث الثالث»:

كم كانت طيبةً لهجةُ الفجر وهو ينتصر لأهل البتراءْ

وما أسعد الحروف التى كوَّن بها كلماته فيما كان يحضنه باسمها الحارث[2]

فـ «الحارث الثالث» هو المؤسس الحقيقى لقوة الأنباط السياسية.

و «الحارث الثالث»؛ محبُّ اليونان «سكَّ النقود فى دمشق فى الفترة ما بين «84و 72 » قبل الميلاد. وقد عرض عليه أهلها الملك بأنفسهم. وفى حدود عام «82» ق.م، تمكن من الانتصار على «الإسكندر ينايوس» فى «الحديدة» قرب «ليدا». ولكن الملك الأشمونى ما لبث أن استأنف غزواته فى شرقى الأردن وقطاع غزة. وفى «71-72» ق. م أجبر اجتياح «طغران» الأرمنى «الحارث الثالث» على مغادرة دمشق.ولكنه كان أسعد حظاً مع «هيركانس» الابن الأكبر لـ «الإسكندر جانيه» الذى أزاحه أخوه «أريستوپولس» عن العرش. وكان «هيركانس» قد اتخذ له مستشاراً إيدومياً هو «أنتيباتر» المتزوج من نبيلةٍ نبطيةٍ تُدعى «كيبروس». وقد استقبلهما «الحارث الثالث» فى البتراء كما يؤكد «يوسيفوس». ويبدو أن الملك الذى كان يصف نفسه بـ «محب اليونان» قد بنى لنفسه صرحاً على الطراز الهيلينى»... «وقد تمكن «أنتيباتر» «وهيركانس» من إقناع «الحارث» بالزحف على «أريستوپولس» مقابل إعادة المدن التى استولى عليها «الإسكندر ينايوس». وهزم «أريستوپولس» ثم ارتدَّ إلى

1- المقطع الأول من القصيدة ـ السطر الثالث عشر.

2- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطور «37- 46 -47».

القدس(فى ربيع عام 65 قبل الميلاد) محتمياً داخل أسوارها»[1] .

إن «الحارث الثالث» هو ذاك الذى كان ـ باسم البتراء ـ يعانق الفجر الذى يساند أهل البتراء. إنه ذاك الذى أخرج البتراء الحقيقية ـ باسم البتراء ـ إلى الحياة. إنه ذاك الذى:

سُمِّىَ «محبَّ اليونان وحاميهم»

نُقش اسمه تمجيداً فى المدارس» (و)

معبدِ «ذو الشرى»[2]

فهل كان «الحارث» هذا، وهو يصف نفسه بـ «محب اليونان» بعد أن حمى دمشق من هجمات اليطوريين، يرغب فى أن يجعل نفسه داعيةً للهيللينية وفقاً لما يتصوره الإسكندر المقدونى؟. هل كان يرغب فى أن يعلن عن نفسه داعيةً للأخوة والسلام؟

إن علينا أن نذكرَ فى هذا السياق أن الهيللينية كانت تشكل فى تلك الفترة خياراً سياسياً منافياً للخيارات السياسية التى تعبِّر عنها النظرات القومية المتعصبة. وفى هذا السياق ألا يكون من الأصح أن نترجم «Philhellène» إلى «محب الهيللينية» بدلاً من «محب اليونان» كما يقترح «أدونيس»؟

وفى مواجهة الأسطورة التى تتحول إلى تاريخ... فى مواجهة الثقافة ماءً كانت أو حليباً ينبجس من الصخرة البتراء، ويسقى المدائن السبع، تنهض أمامنا ثلاثة مواقف متميزة:

فأما الموقف الأول فهو الموقف الذى يرفض القيم الجديدة باسم القيم التى تأسس عليها مفهوم الأصالة:

«تَمعددوا ولا تستنبطوا» (عمر بن الخطاب):

تشبهوا بمعَد لا بالنبط[3]

1- Museum de Lyon-Ibid P.P 16 et 17 .

2 – المقطع الثالث من القصيدة ـ السطور من «48 إلى 50».

3 – المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران الحادى والأربعون والثانى والأربعون.

وأما الموقف الثانى فتعبّر عنه حماسة أولئك الذين رأوا صورتهم فى هذا الحداثة التى رحبّوا بها وابتهجوا لحدوثها:

«نحن معاشر قريش من النبط من أهل

كوثى ريا» (ابن عباس)

وقيل فى كوثى ريا ولد إبراهيم الخليل[1]

وأما الموقف الأخير فوسطٌ بين الموقفين:

سطع هذا الضوء

على عمرو بن معد يكرب

واصفاً سعد بن أبى وقاص:

«أعرابىٌّ فى حَبْوتهْ

نبطىٌ فى جِبْوتهْ

هو عربىٌ عطاءً، نبطىٌ حذقاً ومهارة[2]

****

هذا عن ولادة البتراء، فماذا ولدت البتراء؟

B – **تمخضت البتراء عن ...**

a) **فنٍ فى العبادة:**

على رأس مجمع الآلهة النبطى:

ذو الشرى

حجرٌ أسودُ

هو نفسه الشمسْ[3]

1- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطور من «43 إلى 45».

2 – المقطع الثالث من القصيدة ـ السطور من «55 إلى 60».

3-- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران العاشر والحادى عشر.

و «ذو الشرى» هو سيد الشراة؛ صاحب الشراة؛ هذه السلسلة الحوارية التى تشرف على حَجَر البتراء الرملى، والتى أعطاها اسمها الجغرافيون العرب.

لقد كان لـ «ذى الشرى» صنمٌ حجرٌ أسود هو واحدٌ من ثلاثة حجارةٍ سودٍ مشهورةٍ فى المنطقة السامية. فأما الحجر الثانى فحجر مكة، وأما الثالث فحجر حمص[1]. وهذه الحجارة نيزكيةٌ مما دفع الأقدمين إلى الاعتقاد بأنها نازلةٌ من السماء. ومن هنا علاقتها بالشمس، وتحوُّلها إلى رمزٍ لها.

ولسوف نرى أن «ذا الشرى» تشخيصٌ للشمس التى كان الأنباط يشركون معها كوكبين أقل منها منزلةً هما «عطارد» و «الزهرة»:

ذو الشرى حجرٌ - عمودْ[2]

ويتميز صنم هذا الإله بأنه «حجرٌ» أسود، ذو زوايا أربع، لا أيقونيٌّ، يصل طوله إلى أربعة أقدام فى حين يصل عرضه إلى قدمين، ويرتكز على قاعدةٍ مطليةٍ بالذهب»[3].

وعندما أصبح الأنباط من زرَّاع الكرمة ومنتجى النبيذ، راحوا يمزجون بين «ذى الشرى» و «ديونيزوس» مما سيكسب «ذا الشرى» وجهاً فتياً.

وعليه، فـ :

مِنَ الحجر - الشراة

«أشرق يهوهْ» ...[4]

«وهذه البركة التى بارك فيها موسى؛ رجلُ الله، بنى إسرائيل قبل موته فقال: جاء الرب من سيناء، وأشرق لهم من سعير»[5].

---

1 - معجم الحضارات السامية - «هنري. س. عبودي» مطبعة «جروس بيرس» - طرابلس - لبنان - الطبعة الأولى - ص ص 344 - 415.

2 - المقطع السادس من القصيدة - السطر الثاني

3- Voir "Theusares" dans la Souda - Lexique byzantin.

4 - المقطع السادس من القصيدة - السطران الثالث والرابع - جمعيات الكتاب المقدس المتحدة - University press - cambridge.

5 - الكتاب المقدس - سفر التثنية - الإصحاح الثالث والثلاثون.

و «سعير» هو الاسم الذى تطلقه التوراة على السلسلة الحوارية التى سماها العرب «الشراة». فهل يكون «ذو الشرى» - سيدُ الشراة - هو «ذاك الذى يكون»؟[1]

من الحجر - الشراة

«أشرق يهوه»

فى ضبابٍ من البخور والصندل

وحوله مَنْ حولهْ،

حجرٌ دائرهْ

حجرٌ قضيبْ

حجرٌ وسادهْ

حجرٌ رحيمْ

حجرٌ معراجْ[2]

لقد كان «يهوه» فى بداياته إلهاً للعبرانيين فقط. وكان نفوذه لا يتخطى حدود أرض إسرائيل ثم تطور هذا الإله القبلى - على حد تعبير المؤرخ اللبنانى «فيليب حتى» إلى إلهٍ قوميٍ فكونيٍ واحدٍ يتصف بالمحبة والعدالة والغفران[3].

وأياً كان فإن «ذا الشرى» حجرٌ - عمودْ:

مرئىٌ بغيابهْ

تخرج منه كواكب تشحذ البصيرة

وتعلو بالبصرْ [4]

فـ «ذو الشرى» تشخيصٌ للشمس التى يسبقها «عطارد» إلى الشروق، ويخلفها عند الغروب. و «عطارد» هو الكوكب الذى لايُرى إلا قبيل شروق الشمس

---

1 - فى التوراة أن ملاك الرب ظهر لموسى بلهيبٍ من نارٍ فى وسط علّيقة. ولما سأله موسى عن اسمه أجاب أَهْيَهْ الذى اهيه' أى اكون الذى اكون. (سفر الخروج - الإصحاح الثالث).

2 - المقطع السادس من القصيدة - السطور من «3 إلى 11».

3 - «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» - «فيليب حتي» - الجزآن الأول والثاني - ص 332.

4 - المقطع السادس من القصيدة - السطور من «16إلى 18».

أوبُعيد غروبها. فعندما يشرق وتكون الشمس غائبةً نعرف أنها ستشرق بعده. إننا نرى الشمس الغائبة من خلال حضوره. و «عطارد» هذا مشخصٌ عند اليونانيين بـ «هرمس»، و:

هل يكون هرمس

إلا الكُتبة ذلك الإله

النبطى الغامضْ؟

أتكون الكتابة اشتقاقه الأولْ؟[1]

«ولقد جاء «كُتبة» من «ديدان» إذ تسميه النقوش اللحيانية «أكْتَب» أو «كُتباى» مما يعنى «الكاتب». ونحن نعرف أن «نبونيد» الذى قضى عشرة أعوام فى «تيماء» و «ديدان» وفى الواحات الأخرى من العربية الوسطى لابد أنه نشر عبادة «نبو» «Nebo»؛ ذلك الكاتب الالهى الذى كان كوكبه «عطارد» وما «أكْتب» / كُتبة» إلا مقابله الديدانى»[2].

فإذا انتقلنا إلى «اللات» وجدنا أنفسنا أمام شريكٍ آخر لـ «ذى الشرى». و «اللات» تعنى «الإلهة». وقد ربط الأنباط بينها وبين المياه والينابيع:

ذو الشرى شاطىءٌ يطمئن اللجُّ   لجٌّ يزحزح الشواطىء

نحو سيدة الماء - اللات

لا يقدر العقل

أن يترك دفء نهديها[3].

و «اللات» هى الإلهة الرئيسية فى بصرى وحوران. هذا ما تشهد به النقوش والقطع النقدية. ولقد وحّدَ «هيرودوت» بينها وبين «أورانيا»؛ ڤينوس السماوية أو أفروديت. وبالنظر إليها كنجمة الصبح المضيئة، أطلق العرب عليها اسم «العزى»؛ أعنى العزيزة:

---

1 - المقطع السادس من القصيدة - السطور من «36 إلى 39».

2 - Museum de eLyon - Ibid - p.36.

3 - المقطع السادس من القصيدة - السطور من «19- 22».

وأصْغوا إلى خطوات العزى

نجمة الصبح

كوكب الحسنْ[1]

وهذا ما يفسر التوحيد الذى بينها وبين «أثينا - منيرفا» ذات الخوذة والرمح والدرع فى منطقتى تدمر وحوران.

وعلى النقيض من ذلك يأتى نقش «Cos» ليوحد بينها وبين أفروديت. فلقد أصبحت «اللات» و «العزى» إلهتين متمايزتين تبعاً لصيرورةٍ مألوفةٍ فى مجمع الآلهة المتخم فى ذلك العصر»[2].

ولقد كانت «العزى» - على ما يبدو - الإلهة الرئيسية فى البتراء. وكان لها معبدٌ خاصٌ بها، ولكنّ أنباط البتراء «كانوا يعبدون أيضاً»، «عشر عاثا التى من منبج». و «عشر عاثا» هى الإلهة السورية العظيمة التى كانت بتيلها فى وادى الصياغ يحمل التقاطيع نفسها التى لبتيل«العزى» فى «الرم»[3].

ولئن كنا نعيد إلى كل هذه الوقائع، إن القصيدة تحفل بها عند وصفها لمعبد «العزى»:

بيتٌ ذراعٌ ذراعان

ينهض الجسم فيه كأنه ينهض فى إناءٍ يتسع لوردتين

إحداهما زائرةٌ كأنها مقيمةٌ والأخرى مقيمةٌ كأنها زائرةْ[4]

وفى معبد «العزى» كانت النساء «يتحلقن حول قامة اللات»[5]. فـ «العزى - اللات» الإلهة المرتبطة بالمياه، كانت لهذا السبب - على الأرجح - إلهة الولادة والموت.

---

1 - المقطع السادس من القصيدة - السطران الخامس والعشرون والسادس والعشرون.

2- Museum de Lyon - Ibid - P 37

3- Ibid - P . 36.

4 - المقطع السابع من القصيدة - السطور من « 1 إلى 3 ».

5 - المقطع السابع من القصيدة - السطران التاسع عشر والعشرون.

فمن أجلها كانت النسوة يأتين، ولها كنَّ يقمن الصلاة من أجل أن تهبهن القدرة على أن يهبن الحياة.

وإذا كن ننسى، فلن ننسى الوليمة الجنائزية "Le symposiom funéraire" التى تشكل فى البتراء جزءاً من الطقوس والعبادات المخصصة للآلهة:

.... وترى إلى الآلهة يجلسون مع أصدقائهم

من البشر فى قاعةٍ واحدةٍ يستقبلون زوارهم[1]

أليس فى هذا ما يشير إلى الطقس الجنائزى؛ هذا الحفل الذى يتضمن غناءً وطوافاً وتقريب قرابين، يشهد عليها ذلك المذبح الضخم الذى تمَّ إخراجه - أمام معبد البتراء الرئيسى - من تحت الأرض؟.

لقد كان لهذه الوليمة التى يسمونها «مرزح» شأنها الكبير فى العبادة. وهذا ما يؤكده النقش الذى عثر عليه فى البتراء على مقربةٍ من الدير. ولنتذكرْ هنا«عبيدو ابن وقيهل» وصحبه فى مأدبة «عبادة» الإله»[2]. فلقد كانت هذه الوجبة فعل تزكيةٍ وتطهيرٍ يشارك فيه الإله، وتجرى طقوسه فى القاعة الثلاثية المصاطب؛تلك القاعة التى يحتفلون فيها «**بالموت الآخر... الحياة الأخرى**»[3] والتى كان السدنة القائمون عليها يلبسون «**المخمل الأحمر**» وفرو السنور؛ هذا «**الأبيض البنفسج الذى يحلو له أن يسير معكم**»[4].

****

وكما تمخضت البتراء عن فنٍ فى العبادة، فقد تمخضت عن...

B - **فنٍ فى الحياة:**

ففى البتراء:

1- المقطع الثامن من القصيدة - السطران الثالث والرابع.

2- "R. Dussaud" - "La pénétration des en syrie avant l'islam- Librairie orientaliste- Paul gauthner- Paris - 1955- p.33.

3- المقطع الثالث من القصيدة - السطر السابع.

4 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران السابع والثامن.

شعراء يقرؤون قصائدهم فيما يتكئون على خواصر كريمةْ[1]

وفى البتراء:

إنها المرأة تُعلّم كلمات الحب لا للسرير

وحده بل أيضاً لعتبة البيت وسقفه وجدرانهْ[2].

وفى البتراء:

حقاً كأنَّ المرأة والشاعر فى سرير الحب ليسا

شيئاً آخر غير الأرض والسماء[3]

أتراه يريد الشاعر أن يقول إن الوحى لم يغتصب بَعْدُ من الشعر مكانته فى البتراء؟. فالبتراء نأت بنفسها عن جمهورية أفلاطون التى لا مكان فيها للشاعر ولا للمرأة.

إن صورتى الملك المتوَّج والملكة الزوجة ـ وقد التصقتا إحداهما إلى جانب الأخرى على القطع النقدية التى سكَّها ملوك الأنباط ـ تشيران بوضوحٍ إلى أهمية المرأة ومنزلتها فى مجتمع الأنباط. فللمرأة حق التملك والإرث، ولها حرية التصرف بما تملك، ولها أن تبنى القبور الباهظة الكلفة وتورِّثها للأبناء فى تسلسلٍ أمومىٍ دون ذكرٍ للآباء.

وهذا كله تشهد به النقوش.

****

فإذا انتقلنا إلى الكتابة وجدنا أنفسنا أمام وليدٍ آخر تمخضت عنه البتراء.

---

1 - المقطع السابع من القصيدة ـ السطران التاسع عشر والعشرون.

2 - المقطع السابع من القصيدة ـ السطران العشرون والحادى والعشرون.

3 - المقطع السابع من القصيدة ـ السطران الثانى والعشرون والثالث والعشرون.

C – فنٌ في الكتابة:

من الحروف التي احتضنتها الصخرة - البتراء
جاءت الحروف الكوفية
وليست إلاّ نقشاً آخر لصوت آرامْ[1]

فالأنباط استخدموا الآرامية كلغة مكتوبةٍ منذ عهد الإسكندر. وهذا ما تشهد به الرسالة التي وجهوها إلى «أنتيغونس» عام «312» وكانت مكتوبةً بالحرف السوري؛ أعني الآرامي[2].

و «تنحدر الكتابة النبطية من الكتابة الآرامية وفقاً لما كانت عليه في الديوان الفارسي. ولنتذكر بأن هذا الخط الرسمي هو تطورٌ باتجاه خطٍ عاديٍ سريعٍ للخط الآرامي الذي ينتمي إلى المرحلة الآشورية، والذي لم يكن في بداياته إلا الخط الفينيقي. وفي «تيماء» نستطيع أن نتابع التطور لأن الأنباط أعقبوا آراميي المرحلة الفارسية. ولكنه إن كانت الكتابة الآرامية قد احتفظت بنوعٍ من الوحدة حتى القرن الثاني قبل الميلاد، فإن التفكك التدريجي للإمبراطورية السلوقية قد ساعد على خلق دولٍ مستقلةٍ أصرت دواوينها على أن يكون لكلٍ منه طرازه الخاص في الكتابة. وهكذا وبدءاً من تغير المرحلة، فقد أصبح من اليسير التعرف على الكتابات النبطية واليهودية الآرامية والتدمرية والسورية. وفي البتراء إبان حكم «الحارث الثالث» يظهر الميل إلى توسيع انحناءات بعض الحروف أو إغلاقها»[3].

وشاهدة النمارة التي تعود إلى عام 328 بعد الميلاد، وتُعدُّ أول نقش عربي مكتوبةٌ بالخط النبطي. وأما أول نقشٍ عربيٍ - بشكل مؤكد - فهو نقش «زبد» الذي يعود إلى عام 512 بعد الميلاد.» ويُعدُّ خط النسخ الذي كُتبت به اللغة العربية - في قدمه - كالخط الكوفي الذي يُنسب إلى الكوفة في بلاد ما بين النهرين»[4].

---

1 - المقطع التاسع من القصيدة - السطور من «1 إلى 3».

2 - Diodore - B. H XIX. P.96.

3 - Museum de Lyon - Ibid - P.P 47 et 48.

4- تاريخ سورية ولبنان وفلسطين - المرجع السابق - ص 427.

والسلام للضادّ

للقلم النبطى الآرامى

سلامٌ له حيث وُلد وحيث أقامَ

وحيث هاجرْ[1]

*****

أفلم يئن الأوان لأن تسلم الترسيلة نفسها بعد أن تجردت من لحمة التاريخ والجغرافيا؟

II - الترسيلة :

سبقت الإشارة إلى أن العناصر التى تتكون منها الترسيلة تنتمى إلى نوعين؛ فهناك ما يقوله الرقيم النسيج بألوانه وأنساقها، وهناك ما يقوله الشاعر فى الرقيم؛ أعنى الحوارك «Les motifs » التى يرسمها وهو يفعل فعله فى السَداة. ومن الطبيعى الا ننسى سَداة النسيج التى تظهر حين تكتمل تعريتها.

1 - عندما يتكلم الرقيم :

عندما يتكلم الرقيم يفصح عن تقابلٍ بين ماضٍ يُسمى البتراء، وحاضرٍ يدعى أوغاريت. فلئن كان مجد البتراء يسطع على امتداد المقاطع التسعة الأولى، إن المقطع العاشر متخمٌ بالظلام المخيم على أوغاريت. فكلُّ ما تبقى من الكوكب المنطفىء ثقبٌ أسود. أما احتراقه فتَحَوُّلُ تاريخه المَعْلمى إلى تاريخٍ مكتوب، واغتراب سادة الأرض.

A - من التاريخ المعلمى إلى التاريخ المكتوب:

إلى اوغاريت يأخذنى اليوم هذا القلم

(هل سيأخذ معه المعنى ويوزعه على فقراء الشكل؟) (1)

---

1 - المقطع التاسع من القصيدة ـ السطور من «5 إلى 8».

2 - المقطع السادس من القصيدة ـ السطر الأول والثانى.

3 - المقطع السادس من القصيدة ـ السطر الأول.

والقلم هنا هو القلم النبطى الآرامى الذى يقود الشاعر إلى المدراس؛ [2]معبد «ذى الشرى»[1]. والقلم هنا ليس ما يَكتب، وإنما ما يُكتب. فالعربية تستخدم الآلة وتريد بها أثرها مما يعطى القلم دلالة الكتابة. «وقد أُطلق القلم عند الكاتبين على الخط، فقالوا: يكْتبُ بالقلم النسخى»[2].

وكما نرى، فإن النص ينطوى على نقلةٍ من الكتابة إلى المكتوب، ومن ثم إلى جنسٍ محددٍ من المكتوب هو التاريخ.

فأما المدراس؛ معبد «ذى الشرى» فيدل فى العربية على «الموضع الذى يُدَرَّس فيه كتاب الله. ومنه مدراس اليهود. والمدراس دارس كتب اليهود»[3].

وسواء كان المدراس معبداً لـ «ذى الشرى» أو كان مدرسة لتدريس اللاهوت واللاهوت العبرى على وجه الخصوص، فحسبُ قراءتنا أن تنتزع له من بين القيم المعنوية قيمة «الدراسة» مما يترتب عليه: أن التاريخ النبطى الآرامى المعروض علينا للدرس يقود اليوم إلى أوغاريت، وأوغاريت تدل على فضاءٍ عربىٍ يتعين علينا تحديده لاحقا، أو قلْ إنها فضاء عروبةٍ ترى أسلافها فى الأنباط والاراميين:

من الحروف التى احتضنتها الصخرة - البتراء

جاءت الحروف الكوفية

وليست إلا نقشا آخر لصوت آرام

والسلام للضاد

للقلم النبطى الآرامى

سلامٌ له حيث ولد وحيث أقام

وحيث هاجرْ[4]

---

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران الخمسون والحادي والخمسون.

2- انظر مادة «قلم» في المعجم الوسيط - دار الفكر - دون ذكرٍ لمكان الطبعة وزمانها.

3 - المرجع السابق - مادة «درس».

4 - المقطع التاسع من القصيدة - السطور من «3 إلى 8».

ولا يفوتنا هنا أن نلاحظ أن توظيف الشاعر لأوغاريت كرمز لهذا الفضاء إنما يتضمن عودة إلى الأصول عن طريق الخط. فالخط العربى ينحدر من الخط النبطى الذى ينحدر بدوره من الخط الآرامى وصولاً إلى الفينيقى، وربما أحيا كل هذا ما فى الذاكرة من أن اليونانيين استخدموا اسم الفينيقيين. للدلالة على سكان الشواطئ السورية الذين كانوا يمارسون صناعة الأرجوان أو ما يسمونه فى اليونانية بـ «Phoinix»[1] .

فأوغاريت؛ هذا «الموطن الفينيقى» الذى أشعت منه الكتابة، ترمز هنا إلى حقل إشعاعٍ خاصٍ بكتابةٍ محددةٍ هى الكتابة العربية. ومن ثَمَّ فهى رمزٌ لثقافةٍ عربيةٍ حاضرةْ. والقلم الذى يأخذ الشاعر إلى أوغاريت إنما يأخذه اليوم... هذا اليوم.

ولكنَّ أوغاريت ـ اليوم ـ فضاءٌ خاوٍ من المعنى لأنه فقيرٌ فى الشكل. ألا ترى كيف سقط الشكل اكتفاءً بما يصفه؟:

لا بلسانه يتكلم الحجر هنا بل بأردافهْ[2]

لقد كان تاريخ البتراء تاريخاً تقدُّه الأزاميل، ولكنَّ أوغاريت اليوم تاريخٌ تكتبه الأقلام. وبين المعالم والكتابة تجدر الإشارة إلى أن الأنباط لم يتركوا شيئاً مكتوباً إلا ما كان نقشاً على حجرٍ أو سَكّاً على نقود. ووحدها المعالم المقدودة فى الصخرة ـ البتراء هى التى تتحدث عن البتراء فى البتراء.

وبالمقابلة مع الحجر الذى يتكلم فى البتراء ليضىء بنورٍ مبهر، إن الحجر الأوغاريتى يوصف مما يعرِّض نوره لتسريب شىءٍ من الظل. فالوصف استحضارٌ «re- présentation» أو حضورٌ ثان. إنه إحضارٌ فى ذهن مَنْ يقرأ الوصف لشىءٍ حاضرٍ فى ذاته. وإلى الوصف يعودمصدر «المَحْو» على حدِّ قول «أدونيس». إلى الوصف يعود السبب فى تضييع «**التاريخ حقيبة أوراقه الخاصة**» وفى أننا:

نشرب ماءً لا نقدر أن نراه[3]

1- تاريخ سورية ولبنان وفلسطين ـ فيليب حتي ـ المرجع السابق ـ ص 78.

2 ـ المقطع العاشر من القصيدة ـ السطر الثالث.

3- المقطع العاشر من القصيدة ـ السطور من ، 18 إلي 20،.

لقد تشكّل حجر البتراء فتكلم وأفصح عن مجد أبنائها الذين لا اغتراب لمجدهم. فأما المعنى الذى يفيض عن الحجر فهو العظمة. وهنا يتدخل «السيق»؛ هذا المدخل الوحيد للبتراء الذى لم تقدّه يد البشر، ليعبّر عن قطيعةٍ فى المكان:

احملوا ذاكرة الصحراء فى طريقكم إلى الشق

ويُقـــال: الســـيق

أهو جـــسمٌ واحـــدٌ

شُقّ نصـــفـــين

لا يلتـــقـــيـــان؟[1]

فبفضل هذا الشق انشطر المكان إلى شطرين: الصحراء والبتراء. فأما الصحراء فـ «أرضٌ» فضاءٌ واسعةٌ فقيرة الماء»[2] وأما البتراء فأرضٌ مسكونَةٌ ضيقةٌ غنيةٌ بالماء.

وبفضل هذا الانشقاق تمّ انشقاقٌ آخر بين المعجزة والمكان الذى تحققت فيه. فلسوف يمهد هذا الانشقاق إلى انشطار البشر إلى شطرين؛ واحدٍ يعرف أبناؤه كيف يلامسون السماء، وآخر:

مَنْ يعلّمنى أن ألمس السماءْ[3]

فالسيق:

نفقٌ تمسك به السماء من رأسه وتبثُّ فيه لألاءها[4]

ولا شك أن الصورة تتنزّل فى وصفٍ يجلو حقيقة المكان: شعبٌ ضيقٌ إلى الحد الذى يتحول معه إلى نفقٍ يسمح بعبور النور. ولكنَّ الصورة تقوم بقلبٍ للمكان

---

1 – المقطع الثالث من القصيدة ـ السطور «1 إلى 5».

2 – عد إلى مادة «صحر» فى «المعجم الوسيط» المرجع السابق.

3 – المقطع الثانى من القصيدة ـ السطر السادس.

4 – المقطع الخامس من القصيدة ـ السطر الأول.

من الأفقى إلى العمودى. فالسيق كطريق اتصالٍ بين نقطتين من الأرض ينتصب شامخاً إلى السماء منفتحاً على لألائها. إنه يبشر بعظمة البتراء، ويمهد الدرب للنور.

فإذا انتقلنا إلى «قبر المسلات» وجدنا أنفسنا أمام مَعْلَمٍ من «صخور الجن»[1] يُحيى الزائر على مدخل البتراء. وفى التقليد الإسلامى أن الله الذى خلق الإنسان «من صلصالٍ من حمأ مسنون»[2] خلق الجن «من قبلُ من نار السموم»[3] وأخضع للنبى «سليمان» هذه المخلوقات التى اعتادت ملامسة السماء مديرةً سمعها إلى ما يدور فيها: «وأنا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرساً شديداًوشهبا»[4]، «ومن الجن مَنْ يعمل بين يديه بإذن ربه، ومَنْ يزغْ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير»[5]. أفلم يُحضر له أحد هؤلاء عرش بلقيس قبل أن تطرف عينه[6]؟.

إن «قبر المسلات» هذا الذى يتبدى للناظر، صخورُ جن. ولهذا السبب فإنه يعبّر عن انطلاقة الانسان الذى أراد بكفاحه الخارق أن يرتقى إلى مصاف الآلهة، وأن ينزل عليهم ضيفاً فى منازلهم.

وعلى مقربةٍ من قبر المسلات تنفتح «القاعة الثلاثية المصاطب» التى ربما كانت مخصصةً لـ «ذى الشرى» معننةً عن رغبة الآلهة فى تلبية نداء الإنسان. ففيها يَعْبر الإنسان من الموت إلى الحياة، ولا فرق فيها بين الآلهة والبشر:

.... ادخلوا قاعة الاحتفال

بالموت الآخر الحياة الأخرى يطيب للمخمل الأحمر أن يسير معكم

---

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطر السادس.

2 - القرآن الكريم - سورة الحجر - الآية السادسة والعشرون.

3 - المرجع السابق - الآية السابعة والعشرون.

4 - المرجع السابق - سورة الجن - الآية الثامنة.

5 - المرجع السابق - سورة سبأ - الآتيان الحادية عشرة والثانية عشرة.

6 - المرجع السابق - سورة النمل - الآيات من « 38 إلى 40».

ويطيب للأبيض البنفسج

ويسير معكم ذو الشرى[1]

فرفقة الآلهة الذين:

.... **يجلسون مع أصدقائهم**

من البشر فى قاعةٍ واحدةٍ يستقبلون زوارهم[2]

مشهدٌ مألوفٌ فى البتراء التى تستطيع أن ترى فيها «الموت يذبح عند كل حجرْ»[3].

ففى البتراء عُمِّد البشر بـ «ماء السر» فتقاسموا الخلود مع الآلهة:

يتفجر ماء السر أنى توجهتهم ولا حاجة إلى أية عصا

ولن تضربوا أية صخرهْ[4]

إن البتراء معجزة هذه المياه واهبة الحياة. إنها صخرة الصحراء المغطّسة فى مياه المعمودية، تضفى على من يصارع الصخر شرف معانقة الفجر باسمها، ونقش اسمه إلى جانب أسماء الآلهة:

كم كانت طيبةً لهجة الفجر وهو ينتصر لأهل البتراءْ

وما أسعد الحروف التى كوّن بها كلماته فيما كان يحضنه باسمها الحارثْ

.... نُقش اسمه تمجيداً في المدراس ـ

معبدِ ذو الشرى[5]

---

1 – المقطع الثالث من القصيدة ـ السطور من س6 إلى 9».

2 – المقطع الثامن من القصيدة ـ السطران الرابع والخامس.

3 – المقطع الثامن من القصيدة ـ السطر السادس والثلاثون.

4– المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران الثالث عشر والرابع عشر.

5 – المقطع الثالث من القصيدة ـ السطور « 37 - 47 - 48 - 50 - 51».

ومعالم البتراء سواء منها ذلك المحفوظ بعنايةٍ كالصخرة - الخزنة رائعة الفعل الرجولي في الصخر الذي تجاوب - بدوره - في استسلامٍ أنثويٍ خلاق:

للأنوثة هذا المكانْ

كلُ مكانٍ لا يؤنَّثُ

لا يُعَوَّلُ عليهْ (ابن عربي)[1]

أو ذاك الذي مسته قليلاً يد الزمن، كمعبد «العزى» الذي:

لا يجد مَنْ يعنى به غير الغبار والريحْ

لكن الغبار الذي لا مس مرةً كاحل العزى

لكن الريح التي لا تزال تتردد في حنجرتها

تنهدات النساء اللائي كن يتحلَّقْنَ

حول قامة اللاتْ[2]

هذا المعبد المتروك للغبار الذي يدور ويدور ناشراً بدورانه عزةً اكتسبهامن احتكاكه بـ «العزى» انثى الأعز: عزةٌ بحجم الابتهالات وإصرارها على التأبيد من خلال صوت الريح...

أو كان منها «قصر البنت» الذي طار به خيال البدو إلى «بنت فرعون» لما أسفر عنه من عزة...

كلُ هذه المعالم تقول إن البتراء «جرةَ الأنوثة» انتجت جنساً من العمالقة. إنها تقول إن البتراء العربية التي:

سماها اليونان

آرابيا پترايا[3]

---

1 - المقطع السادس من القصيدة - السطور من «29 إلى 31».

2 - المقطع السابع من القصيدة - السطور من «16 إلى 20».

3 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران السابع والعشرون والثامن والعشرون.

كانت تستيقظ كل يوم.. تمسح جبين النهار.. وتتقدم:

لتكتب تاريخها فى موكب من احصنة الضوء[1]

وتقول إن تاريخ البتراء سواء كان صنيع الجن أو فعل الأبطال من أنصاف الآلهة، هو نور يتلألأ فى السماء:

أسمع حركةً فى فهرس البتراءْ أهى أرواحٌ سفلى

أمْ هو حفيف الفلك؟ كيف أندمج فى هذه

الأشعة وأكون جزءاً من هذا الأثيرْ؟

وتقول وتقول إن الحجر فى البتراء الغافية اليوم هو الذى «يُنْمى البشر»[2] ويفتح الأفق لهم لـ «ملامسة السماء»[3].

هذا هو خطاب الحجر فى البتراء وهو يتحدث بنفسه عن نفسه. فأما الحجر الأوغاريتى فقد غيَّبه «أردافه» أو قلْ أتباعه الذين استلبوا منه دوره فى التعبير عن نفسه بنفسه مما غيَّب معناه، ووسمه بالفقر فى شكله. فالحجر ضمانة المعنى، وأما وصفه فزيفٌ وتزويرٌ لا لشيءٍ إلا لأنه حضورٌ آخر؛ حضور الغائب.

ولكنْ. ألمْ يتمخض الحجر الأوغاريتى عن أولئك الذين:

يلعبون مع النجوم والشهبْ[4]

فماذا إذن عن اغتراب هؤلاء الذين كانوا فى يومٍ من الأيام سادة الأرض؟

****

1- المقطع الثالث من القصيدة - السطر الرابع والخمسون.

2 - المقطع الأول من القصيدة - السطر الثالث عشر.

3 - المقطع الثانى من القصيدة - السطر السادس.

4 - المقطع العاشر من القصيدة - السطر الرابع.

B ـ اغتراب سادة الأرض:

للحجر فى «أوغاريت»:

جــذورٌ كالشـــجَرْ ....

له أطفالٌ يلعبون مع النجوم والشهب وليس عندهم شىءْ

السماء هى التى تاخذ ما يقطفون[1]

فجذور الحجر الأوغاريتى تمتد إلى ماضٍ هو البتراء. ولكنَّ السماء التى استعبدت أحفاد البتراء؛ أطفال «أوغاريت» هى نفسها السماء التى شوهَت الحجر. فمن العظمة القديمة؛ عظمة الحجر، وعظمة الإنسان الذى ارتفع إلى مصاف الآلهة وجالسهم، لم يبق إلاّ الأثر:

فى القاعة بقايا زوارٍ ومستقبلينْ وجوهٌ

لم يبق منها غير ما استطاع الحجر أن يخبئه

اجسامٌ بلا سيقانٍ ولا رؤوسٍ بياضُ أكفٍّ

عناقيدُ امرأة نصفها الأعلى لبوةٌ

فمٌ كانه يصرخ: لا تشوهوا شفتىْ

راس نسرٍ عيون مها قرون ماعز

خيولٌ اطفالٌ رجالٌ نساءْ

استُبلت عيونهم وما بين أفخاذهم نجومٌ وصلبانْ

لن تجد أىَّ هلال.............[2]

---

1 - المقطع العاشر من القصيدة ـ السطور من «3 إلى 5».

2 - المقطع الثامن من القصيدة ـ السطور من «5 إلى 13».

«وحين ترى إلى الخليقة التى كوَّنتها الأزاميل، وترى أعضاءها المقطعة تسأل صارخا: مَنْ لطَّخ هذه البراءة؟ مَنْ شوَّه وسجن ونفى؟»(1)

وتكتشف:

ما أغمض حزن اللقاء بين منفى البشر ومنفى الحجر(2)

وتتساءل:

أيها الطاغية، هل حقاً كانت معك يد الله؟(3)

إن منفى الحجر هو هذه الحرب المعلنة على المعالم الفنية. وسواء كانت هذه الحرب حقيقيةً أو رمزيةً، فإنها إخراج للحجر من مجال الكلام باسم كلاماتٍ من السماء؟.

وإذا كان منفى الحجر كذلك، أفليس منفى البشر رفضاً لإدخالهم فى سماءٍ رفعوها بأنفسهم، باسم سماءٍ أعلى؟.

لقد كان البشر والحجر فى البتراء بُناةً للسماء، فأصبحا فى «أوغاريت» مغرَّبين عن السماء مستلبين.

وكان الحجر فى البتراء ينمى البشر ويحولهم إلى جنٍ يطرقون أبواب السماء، أو أنصاف آلهة يسكنونها، وكان البشر فى البتراء يرفعون حجراً أسود إلى مصاف الآلهة:

ذو الشرى
حجرٌ أسودُ
هو نفسه الشمسْ(4)

إنه سيد الشراة المطلق؛ يشرق - دوماً - بعد مغيبه، وهو إنسان البتراء يعيد حجره النيزكى؛ هذا الظهور الأسود لسيد الشراة، إلى مكانه الأصلى بحركةٍ تعترف

---

1 - المقطع الرابع من القصيدة - السطور من ،16 إلى 18،.
2 - المقطع الرابع من القصيدة - السطر التاسع عشر.
3 - المقطع الرابع من القصيدة - السطر العشرون.
4 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور من ،9 إلى 11،.

بقوته، ولكنها تشهد بتنصيبه. فآلهة البتراء لا تتجلى لأنها لا تختبىء أصلاً، ولكنها يتمُّ تنصيبها من طرف البشر:

ذو الشرى حجرٌ / عمودْ

باسمه تنسج القوة دروعها الحمرْ[1]

حجرٌ أسود.. حجرٌ عمود.. أيقونةٌ لا أيقونيةٌ لسيد الشراة. ولهذا السبب بالذات فهو ركيزةٌ مفتوحةٌ على ظهورات السيد اللامتناهية. فالسيد هو تلك القوة التوسعية التي تتدارك العدوان بالهجوم الدامي، مما يجعل من صاحبها «عناناً لرأس الزمن»[2] . ومن حيث هو يلجم الزمن، فإنه هو الذي يحدد وجهة التغيير كمحركٍ جاذب:

لا يجيء الزمن إلا بين خطواتهْ[3]

وسواء كان السيد «أريس» Arès أو كان «كرونوس»«Chronos»؛ ذاك الذي يقود الأشياء إلى نهاياتها، فإنه يبقى محرك التغيير؛ أعني محرك التاريخ:

ذو الشرى **شررٌ في عصب التاريخ**[5]

لقد رفع الإنسان «ذا الشرى»؛ هذا الحجر الأسود إلى مرتبة العلّة المحركة، وأضفى عليه مرتبة العلة الأولى :

به يحمل الفكر مصابيحه **ويوغل في المادهْ**[6]

ومن ثَمَّ فإن «ذا الشرى»:

---

1 – المقطع السادس من القصيدة ـ السطران الثاني والثاني عشر.

2 – المقطع السادس من القصيدة ـ السطر الثاني عشر.

3 – المقطع السادس من القصيدة ـ السطر الثالث عشر.

4 - "Vocababulaire technique et critique de la philosophie "André Laland - Éd; Quadrige, dans P.U.F - Par-is-1991- Voir "Temps".

5 ـ المقطع السادس من القصيدة ـ السطر الثالث عشر.

6 – المقطع السادس من القصيدة ـ السطر الرابع عشر.

شاطئٌ يطمئن اللجُّ   لُجٌ يزحزح الشواطئ

نحو سيدة الماء اللاتْ[1]

فالفكر المبحر في أعماق ما يكون، عندما تعترضه ظلماتٌ لا يبددها «ذو الشرى» أعني الشمس.. هذا الفكر يتدخل فينصِّبُ الإلهة سيدة الماء؛ سيدة الموت والحياة، مبدأ أول.

وبدخول «اللات» تنتصب إلهة أخرى:

تخاطبه يا هو   يخاطبها يا هي[2]

فترتسم صورة التكافؤ؛ تكافؤٍ في الأهمية، وتكافؤٍ في الاحترام. أليس هو السيد الذى لا يُسمى؟ أليست هى الإلهة التى لا اسم لها؟

وتجيبه، «**فتسمعون خطوات العزى**»[3] : هذه التى صنعتها القوة. فقوتها هى التى أعطت:

للريح أن تقول الكلام الأخيرْ[4]

وقوتها هى التى جعلت ما يبدِّد يحتوى ما يجمع، وجعلت «**الماء يحتوى النار**». [5] فهى موحدة الأضداد، معيدة التعدد إلى الوحدة البدئية. وممزقة الوحدة إلى أضداد. إنها «العزى» التى أعطت:

للجناح أن يقسم الفضاء قسمين

واحداً للشهيق وآخر للزفيرْ[6]

وماذا عن الكتابة؟ أفلم ترتق بدورها إلى مصاف الآلهة فى البتراء؟ هو ذا «الكُتْبَةُ» «رسول الآلهة ذو الخف المجنح». فهل انتقم إله البتراء لغموضه فاتصف

---

1 – المقطع السادس من القصيدة ـ السطران الثامن عشر والتاسع عشر.

2 – المقطع السادس من القصيدة ـ السطران الثامن والعشرون.

3 – المقطع الحادى عشر من القصيدة ـ السطر الثالث والعشرون.

4 – المقطع الحادى عشر من القصيدة ـ السطران الخامس عشر والسادس عشر.

5 – المقطع الحادى عشر من القصيدة ـ السطر السابع عشر.

6 – المقطع الحادى عشر من القصيدة ـ السطران الثامن عشر والتاسع عشر.

بالكونية وانتمى إلى محطمي الأيقونات؟. أهي لعنةٌ منه تلك التي جعلت «أهل الكتب الثلاثة برعايتهم الكلام، وإهمالهم الحياة ... بغناهم بالكلمات، وفقرهم بالمنجزات... ينسون الأرض؟ أيتها الأرض الأم.. أيها الجاحدون انظروا إلى عرى العالم اليوناني البيزنطي القديم.. انظروا إلى صحارى قشتالة الحزينة المالحة التي تبتعث الإحساس بالمرارة.. انظروا إلى قنوات الهند التي هجرها الإنكليز.. وإلى فارس جنة الله هذه.. ماهي؟ من اليهودية إلى تونس إلى المغرب.. ومن أثينا إلى جنوة.. كل هذه القمم الصلعاء التي ترنو إلى المتوسط من عُلاها فقدْت تاجها من الثقافة.. تاجها من الغابات. هل سيعود هذا التاج؟ لا. أبداً. وإذا ما أُتيح للآلهة القديمة أن تخرج من قبورها.. إذا ما أُتيح لتلك الأجناس الفعّالة القوية التي ازدهرت برعايتها هذه الشواطىء أن تقول شيئاً، فإنها ستقول: يا أهل الكتاب التعساء، أهل النحو والكلمات والحذلقات التي ليس لها معنى: ماذا فعلتم بالطبيعة؟»[1]

ونحن لم نكن لنقتبس من «توراة الإنسانية» هذا النص الذي يحمّل أهل الكتب الثلاثة مسئولية طغيان الكلمة على المَعْلم لولا أن «الرقيم» ألحَّ على أن:

الطين هنا يرسم الروح لا طين سومر وبابل وآرام بل طين قريش[2]

فالسماوات ـ الواحدة تلو الأخرى ـ استلبت بُناة السماوات الذين «**يلاعبون النجوم والشهب**»[3] منجزاتهم، ولم يبق من البتراء: هذا الماضي الذي كان فيه البشر سادة الأرض إلا حاضرٌ لا يكاد الشاعر يراه:

إلا محمولاً على حصاةٍ سوداء تدحرجها يد الله[4]

فالحجر بعد البتراء لم يعد هو الذي يَنْمي البشر. ولم يعد الإنسان قادراً على أن يرفع الحجر. وإذا ما اتفق للإنسان أن يلتقط شمساً تسقط منطفئةً، ويرمي بها نحو السماء لكي تبثَّ لألاءها من جديد، فإنها لا تشع نوراً، بل تسقط حصاةً سوداء... نرداً يُرمى ليُلعب به حاضرٌ يدعى «أوغاريت».

1- "Bible de l'humanité" II, 9 (p.470) - Michelet- dans 'Michelet" Par "R. Barthes "-Éd; Du Seuil - Coll; Ecrivains de toujours-Paris 1975 - P. 63.

2 – المقطع العاشر من القصيدة ـ السطران العاشر والحادي عشر.

3 – المقطع العاشر من القصيدة ـ السطر الرابع.

4 – المقطع العاشر من القصيدة ـ السطر الثامن.

لقد تمخض سادة الأرض عمّن غرّيتهم يد السماء. هذا ما يقوله الرقيم، فماذا يقول الشاعر؟

2 – عندما يتكلم الشاعر:

كفراشةٍ تجذبها شمس البتراء تحت خطر الاحتراق...

كمستنيرٍ بشمس البتراء ..... يقول:

.... هل ساقدر أن أقول مالم أعرفْ

أبدأ كيف أقوله؟[1]

فما يقوله الشاعر، هو فى الوقت نفسه قولٌ وتأملٌ فى صيغة القول. وأما موضوع القول فهو الرقيم:

لا أقول نثراً لا أقول شعراً

بل أكتب رقيماً[2]

«أكتب رقيماً» هو أيضاً «رقيم البتراء» [3] هو «الكتاب الذى تكتبه البتراء، أو تنقِّطه، تبيِّنُ حروفه، تنقشه، توشيه، تطرزه وتخططه»[4] .

و «الرقيم» كمشتقٍ من الفعل «رقم» صفة تأتى على صيغة مبالغة اسم الفاعل بمعنى اسم المفعول. على أن «رقيمَ البتراء»: رقيمَ الحجر هو المكان الذى ترسمه «يد الحجر (التى) ترسم المكان».

إن القارىء وهو يتابع الجدول من اليمين إلى الشمال ومن الأعلى إلى الأسفل يجد أمامه السطرين الأول والثانى من عنوان القصيدة فى تعاقبٍ معكوس، كما يجد أمامه السطر الثانى من المقطع الأول للقصيدة.

---

1 – المقطع الرابع من القصيدة ـ السطران العاشر والحادى عشر.

2 – المقطع الأول من القصيدة ـ السطران الأول والثانى.

3 – عنوان القصيدة.

4 – عد إلى مادة «رقم» فى المعجم الوسيط ـ المرجع السابق.

أنـــا		
(الشاعر)	أكتب	رقيماً
		رقيمَ
البتراء		(رقيمَ)
يد الحجر		
(التى)	ترسم	المكان

ولما كنا مسلحين بإمكانية الإبدال "Commutation" داخل الحقل الأمثالى الواحد "de même paradigme" فإن فى وسعنا أن نقرأ ما يلى:

إن الشاعر وقد وضع نفسه موضع البتراء فجعل من نفسه يداً للحجر البتراء، يكتب لها ما تكتبه، يرسم لها ما ترسمه، أعنى مكاناً أو رقيماً يتكون معناه من مجموع «المَعْنَيَات» "Sèmes"[1] التى يقدمها النص:

فى الرقيم خمسة أقوالْ:

أحدها أنه اللوح

الثانى أنه الدواة بلغة الروم

الثالث القرية

الرابع الوادى

الخامس الكتابْ.... (2)

---

1 – المعنيات جمع للكلمة «معْنَاة». والمعناة والمعنى واحد فى العربية، وقد ذهبنا إلى استخدامها للتمييز بين الكلمتين الفرنسيتين، Séme و Sens ـ عد إلى المعجم الوسيط ـ المرجع السابق.

2 – المقطع الأول من القصيدة ـ السطور من «3 إلى 8».

فأما الرقيم اللوح، فإنه يعيد إلى الألواح المقدسة كـ «اللوح المحفوظ» الذى ورد ذكره فى القرآن الكريم[1]، أو ألواح «موسى». إنه يعيد إلى نصٍ يوجد خارج الزمن لكى يستمر إلى ما بعد الزمن. إنه يعيد إلى ترسيلةٍ مقدسةٍ مقدرةٍ للخلود.

وأما الرقيم الحبر فمجاز الآلة. إن المحبرة آلة الكتابة تطلق هنا على ما هو مكتوب للدلالة على انفتاحه.

وأما الرقيم القرية أو الوادى، فيعيد إلى النص القرآنى «أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا» [2]، كما يعيد إلى تفسير هذا النص، ففى معجم البيان فى تفسير القرآن لـ «الطبرسى» «أنه اختُلف فى معنى الرقيم، فقيل إنه اسم الوادى الذى كان فيه الكهف، عن ابن عباس والضحاك، وقيل الكهف غارٌ فى الجبل، والرقيم الجبل نفسه، عن الحسن، وقيل الرقيم القرية التى خرج منها أصحاب الكهف، عن كعب والسدى، وقيل هو لوحٌ من حجارةٍ كتبوا فيه قصة أصحاب الكهف ثم وضعوه على باب الكهف، عن سعيد بن جبير واختاره البلخى والجبائى، وقيل جُعل ذلك اللوح فى خزائن الملوك لأنه من عجائب الأمور، وقيل الرقيم كتابٌ ولذلك الكتاب خبرٌ فلم يخبر الله تعالى عما فيه عن ابن زيدْ»[3].

وسواء كان الرقيم لوحاً أو وادياً أو قريةً، فإنه رقيم أهل الكهف. والسبعة النيام يشكلون تقاطع المجموعات المَعْنَيَاتية الثلاث التى تشكل بدورها مجموعة كبرى تشترك مع المجموعة التى تكوِّنها المجموعات التحتية «لوح - دواة - كتاب» فى عنصرٍ واحد هو المجموعة التحتية «لوح». وأما المجموعات التحتية الثلاث التى ذكرناها فتشترك مع بعضها فى عنصر «الكتابة».

وهكذا يكون الرقيم كتابةً مغلقةً يدلُّ عليها «الكتاب»، مفتوحةً تدلُّ عليها «الدواة» أعنى إمكانية للكتابة، مقدَّرةً للخلود يدلُّ عليها «اللوح». وهذه الكتابة هى قصة السبعة النيام، حيث اللوح قصتهم؛ قصة قريتهم أو واديهم.

---

1 – القرآن الكريم - سورة البروج - الآيتان الثانية والعشرون والثالثة والعشرون.

2 – القرآن الكريم - سورة الكهف - الآية الثامنة.

3 – «مجمع البيان فى تفسير القرآن» «الطبرسى» - «دار إحياء التراث العربى - بيروت - لبنان - المجلد «5 - 6» ص 452.

وهكذا يصبح من حقنا أن نقرأ قول الشاعر «أكتب رقيماً» على النحو التالى: أنا؛ يد الحجر، اكتب للأبدية المقبلة قصة النيام السبعة؛ قصة قريتهم المسماة رقيماً، أو واديهم المسمى بـ «الرقيم».

ولما كان الرقيم هو الاسم العربى للبتراء. فإنه يحق لنا أن نقرأ من جديد: أنا يد الحجر، أكتب قصة «بتراءَ» نام أهلها ثم أفاقوا ثم عادوا إلى النوم من جديد .... بتراءَ نامت ثم أفاقت ثم عادت إلى النوم من جديد:

أسمع حركةً فى فهرس البتراء أسمع نبضاً فى قفصها الصدرىّ(1)

فالبتراء - التى تعنى هنا تاريخ البتراء - لم تمت، ولكنها غافيةٌ ليس إلا. ألا تسمع نبضها كيف تحوَّل إلى مطرقةٍ لمن يتوقف قبل أن تنتهى الجملة الشعرية؟. إنه قرع ذاك الذى يرفض القفص، فقلبُ البتراء مازال ينبض، والبتراء لم تمت. ولكنْ، ما هذا السكون؟

أهو الحجر يتفتح وينمو

لا توقظوا الحجر من نومه لا تعكِّروا بحيرة أحلامه

انظروا للحجر جسدٌ وردْ(2)

إن البتراء تنام نومة مَنْ يطلب الاستجمام. هذا ما يؤكده لونها الوردى. ولسوف تفيق البتراء من جديد. ومن جديدٍ سيَنمى الحجر البشر، وتلمس «الأرواح السفلى» السماء راسمةً بالحجر «ذلك الشكل.... تلك الدوائر... هذه الخطوط»، كاتبةً تاريخ «بتراء» تتمخض عن أقرانٍ متنافسين متسائلين:

.... كيف أندمج فى هذه

الأشعة وأكون جزءاً من هذا الأثيرْ؟

1- المقطع الأول من القصيدة - السطران التاسع والعاشر.

2- المقطع الأول من القصيدة - السطور من « 10 إلى 12» .

هل ساجد فى قاموس الحجر ما يشرح ذلك

الشكلَ تلك الدوائرَ هذه الخطوط؟

مَنْ يعلّمنى أن ألمس السماء؟[1]

فالبتراء .. هذا التاريخ النائم اليوم، أفاقت مرة من نومها الحجرى. وحينها كان اسمها «الحِجر»، وكان ناقة صالح:

أخرجها صالح من الصخر علامةً على نبوتهْ

كانت تطوف المدائن السبع توزع خليبها

لم تؤمن ثمودْ....[2]

وحينها «... أخذ الذين ظلموا الصيحة فأصبحوا فى دارهم جاثمين. كأن لم يَغْنَوا فيها ألا إن ثموداً كفروا ربهم ألا بُعْداً لثمود» ......[3] «فأخذتهم الرجفة فأصبحوا فى دارهم جاثمين»[4].

هذا ما قاله فم السماء[5]

وعادت الناقة إلى الصخرة، ونامت المدينة الرقيم. ثم أفاق السبعة النيام من جديدٍ فى البتراء:

مِنْ هذه الناقة ـ الصخرة

خرجت البتراءْ[6]

---

1 – المقطع الثانى من االقصيدة ـ السطور من «2 إلى 6».

2 – المقطع الثالث من القصيدة ـ السطور من «16 إلى 18».

3– اقرآن إلكريم ـ سورة هود ـ الأيتان السابعة والستون والثامنة والستون.

4 – القرآن الكريم ـ سورة الأعراف ـ الآية الثامنة والسبعون.

5 – المقطع الثالث من القصيدة ـ السطر الرابع والعشرون.

6 – المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران السابع والعشرون والثامن والعشرون.

تلك التى:

سمَّاها اليونان

آرابيا پيترايا[1]

وعمّدها «الحارث الثالث» بماء السر الذى «يتفجر أنى توجهتم»[2]: ماء السر الذى يشهد على يقظة صخرةٍ أخرى، هى صخرة «موسى»، وانبعاثٍ آخر إلى الحياة.

ولَكَمْ كانت حروف الفجر سعيدةً وهو يكوّن بها:

كلماته فيما كان يحضنه باسمها

الحارثْ[3]

ولكنَّ البتراء عادت إلى النوم. وبانتظار القبلة التى «**تعكِّر بحيرةَ أحلامها**»[4] فإن «الأميرة النائمة» مازالت على لونها الوردى.

والبتراء التى لابد مستيقظةٌ، لأنها استيقظت فيما مضى، شمسٌ تشرق على العارف دون وسيط. فالاحتكاك بها معرفةٌ إشراقية «Noésis»، وتأملُها يفترض الصعوبات التى يجتازها «ذاك الذى حُرِّرَ من قيوده، وأكره فجأةً على النهوض.. إدارة العنق.. السيرِ.. النظرِ فى اتجاه النور. لسوف يتألم وهو يقوم بكل ذلك، ولسوف يفقد القدرة على الرؤية وهو يواجه الأضواء المبهرة» [5].

فمثل هذا الشخص ينتمى إلى «أولئك البشر الذين يعيشون فى نوعٍ من السكن السفلى؛ سكنٍ على شكل كهف. وعلى امتداد الكهف مدخلٌ ينفتح واسعاً

1- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطران السابع والعشرون والثامن والعشرون.

2 – المقطع الثالث من القصيدة ـ السطر الثالث عشر.

3- المقطع الثالث من القصيدة ـ السطر السابع والأربعون.

4 – المقطع الأول من القصيدة ـ السطر الحادي عشر.

5- platon - oeuvres complétes - Ed; la pléiade - Gallimard- Paris - 1950 -1- République - Ch '7) - p. 1103.

على جـهة النور. وداخل هذا السكن، ومنذ الطفـولة، كان هؤلاء البـشـر مقيـدين من الأرجل والأعناق»[1].

والبتراء شمسٌ

تستَيقظ عاريةً حتى من قميص نومها تنظر إلىّ ....[2]

شمسٌ تنير وتحرق. هى تعرف ذلك، وتُطمئن الشاعر الذى لا يعرف ما إذا كان قادراً على قول مالم يعرف أبداً كيف يقوله:

نارىَ اليوم بردٌ وسلامٌ[3]

على غرار النار التى لم تحرق «إبراهيم». تؤكد البتراء المطَمْئنهْ.

إن من الصـعب التـأمل فى الشـمس. ولكن من الأصـعب العـودة إلى الكهف للتبشير بما اكتشفناه خارج الكهف. فلْتواصل البتراء محاولتها فى الإغواء عبر هذا العلم الذى تضيفه إلى العلوم:

أضيفوا إلى العلوم علماً آخر ـ كيف يلبس الحجر الغواية، كيف يَشتهى ويُشتهى فاتحاً صدره باسطاً ذراعيه وكيف يهىء سريره[4].

فهل يستسلم الشاعر؟. هل يجعل من نفسه صوتاً للبتراء إذا ما كشف له الحجر عن سره؟:

قل الحجرُ مسكونٌ بالغيبْ

وقل للسماء ضعى يديكِ على كتفىْ

1- IBID - P. 1102.

2- المقطع الرابع من القصيدة ـ السطر الأول.

3- المقطع الرابع من القصيدة ـ السطر الرابع.

4 - المقطع الرابع من القصيدة ـ السطور من «9 إلى 11».

هل ستكون أيها المحيط النجم الذى رُميتُ به

واستنرت؟ هل ستكون الأكثر اطمئناناً

إلىّ والأكثر وثوقاً بى ـ أنا المأخوذ

بربما

وبالهشاشة

وبالظنْ؟[1]

فالبتراء «هذا المحيط من اللون والضوء»[2] سماءٌ مسكونةٌ بالغيب. والشاعر ـ هذا الذى يقترب منها سواء بسواء كأولئك الجن الذين جاء عنهم فى القرآن الكريم «وأنَّا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمَنْ يستمع الآن يجد له شهاباً رصداً»[3] ـ هل سيقول مثلهم: وأنا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرساً شديداً وشهباً؟[4].

أم أنها السماء الحانية هى التى تستقبله؟ سماء نورٍ لا نار.. سماءٌ تضئ بالشهب ولا ترمى باللهب مَنْ يقترب منها ويحاول الكشف عن غيبها؟ هل تثق به البتراء السماءُ الضنينة بسرها؟ هل تُسلم له أمرها؟ هل تكشف عن حقيقتها لهذا الذى لا يتعامل مع الحقيقة إلا بالتلمس والخطأ؟ هذا الذى يعتبرخطأه «**نرداً لتدجين الدهر**»؟[5].

وإذا ما كشف الحجر عن حقيقته للشاعر، فهل سيقدر الشاعر أن يقول مالم يعرف أبداً كيف يقوله؟:

1- المقطع الرابع من القصيدة ـ السطور من «22 إلى 29».

2- المقطع الرابع من القصيدة ـ السطر الحادي والعشرون.

3- القرآن الكريم ـ سورة الجن ـ الآية التاسعة.

4- القرآن الكريم ـ سورة الجن ـ الآية الثامنة.

5- المقطع الثاني عشر من القصيدة ـ السطر الثالث والأربعون.

أسألُ وأتقدمُ.

كيف يمكن ألا أثق بالريح؟[1]

كيف يمكن أن أثق بما يتصف بالسكون؟ كيف أثق بالحقيقة المطلقة؟ هذه هى قناعته وهذه هى إجابته. ولكن الموت يتوعده على أبواب «طيبة». فـ «إيزيس» التى تقوم على مدخل «الخزنة» تهمس بصوت «أبى الهول» فى أذن «أبى هولٍ» آخر هو الحجر:

هكذا يجيب الشاعر الذى تلقّى وحياً **«من وراء الجهات».**

أنْ يأتى الوحى من وراء الجهات، فهذا يعنى أنه يأتى من البؤرة التى تشع منها الجهات؛ أعنى من «الأنا» التى تشكل فى الوقت نفسه نقطة تقاطع الجهات. والشاعر - فى كل ذلك - إنما يريد أن يقول: إن المعجزة؛ «علامةَ النبوة»؛ معجزةَ الزمن الذى يتأهب للتغيير .. معجزةَ المشكاة الأخت التى تضئ.. معجزةَ البتراء التى تنبعث إذا ما انبعثت.. هذه المعجزة لن تكون بالضرورة وقفاً على البتراء الجغرافية. فالحِجْرُ التى نامت ثم أفاقت، لم تنبعث على هيئة الحِجر، وإنما على هيئة البتراء الرقيم. وإذا ما كان الزمن يحلم بالبعث فى البتراء، فإن عليه أن يتوقع تناسخ الأرواح. ففى البتراء

لن تجد أى هلال ربما كان الهلال

اكتفى بإعطائنا الكلام لكى نقول ما نقولْ

ربما كان حسناً أن نفتقده فثمة أهلّةٌ

لا تُحصى من سماءٍ أخرى تخرج إليك فى

كل خطوةٍ تخطوها[1]

1- المقطع الرابع من القصيدة - السطران الثلاثون والحادى والثلاثون.

فالهلال الذى كان يمكن أن يعلن عن عودة بتراء التاريخ، غائبٌ عن البتراء. والهلال: هذا الوعد بعودة القمر الغارق فى بلاد النوم الأبدى إلى الحياة،، هل تراه ضاع كى يتسنى لنا الحديث عن البعث كى نُترك للبحث عن البعث؟

إن «ديوجين» وهو يحاجج «زينون» كان يزعم أن فى وسعه أن يبرهن على الحركة بالمشى. واحتذاءً به، فإنه حسبُ المرء أن يقوم بخطوة فى اتجاه البعث كى يكون البعث. فالبعث وقفٌ على من يتحرك للبحث عنه حيث يكون. وهذه هى البتراء المتألقة المُغوية وقد تحولت إلى حكيمةٍ تستدرج الشاعر بالإقناع. ولذا فهى تدعوه إلى أن يتحلى ببصيرة الغراب، هذا الأفسق بين الطيور:

وتصغى إلى خطوة الغراب تُملى عليك نقوشاً غير مرئية[2]

والبتراء هنا تستعير صوت «شُرُافاتها» ses merlons؛ هذه الغربان الجاثمة فى أعلى معالمها وهى تدعو إلى تمرد بصيرة الغراب. ومن المفيد أن نذكر هنا بأن العربية تطلق على هذا النوع من تزيين المعالم الأثرية اسم «خطوة الغراب». والعرب يقولون: **«فلانٌ أبْصَرُ من غراب، وأحْذَرُ من غراب.ويضيفون فلانٌ وجد تمرة الغراب، وذلك أنه يتبع أجود التمر فينتقيه....»**[3].

فما هى البصيرة التى يدعو إليها الغراب ـ البتراء:

وتصغى إلى خطوة الغراب تملى عليك نقوشاً غير مرئية:

أعطِ ذاكرتك للحجرْ

ونمْ بين شفتيهْ

الحجر ماءٌ ثانٍ

ينتصر الحجر منهزماً

1- المقطع السابع من القصيدة ـ السطور من «13 إلى 17».

2 - المقطع الثامن من القصيدة ـ السطر الثامن عشر.

3 - عُدْ إلى مادة «غرب» فى «لسان العرب».

الحجر فى البتراء

رئةٌ للمادة

إن كان على العقل أن يكسو العالم

فعليه أن يعيش عارياً كالحجر

عرى الحجر ثوبٌ للمادة

وعرى العقل ثوبٌ للمعرفة[1]

إن البصيرة هى أن تدرك أن الماء الثانى هو الحجر... أن البعث يمرُّ بالحجر... وأنه وحده الذى ينبعث هو ذاك الذى يموت بالنسبة إلى ذاكرته جاعلاً من نفسه ذاكرةً للحجر ... ووحده الذى ينبعث هو ذاك الذى يموت بالنسبة إلى كلماته جاعلاً من نفسه كلماتٍ للحجر. فالحجر ـ فى انتصاره وانهزامه ـ هو ما يكون له النصر الأخير حين يكونُ الأمر متعلقاً بحقيقة ما يكون.

ومن الممكن ألا يكون هناك تطابق بين الخطاب والكائن، غير أن الحجر ـ الذى هو فى البتراء «رئةٌ للمادة» أعنى هو ما يكون به الكائن كائناً ـ هذا الحجر لا يمكن إلا أن يكون مطابقاً لكينونته.

والحذر ـ فى ما تقول البتراء ـ الغراب ـ هو بالنسبة إلى العقل الذى يبحث عن البصيرة ثورةٌ ضد الحجب، سواء ما كان منها يحجب المرئى، أو ما كان يحجب الرؤية.

والحجر الذى لا يشع إلا عارياً خير مثالٍ على ذلك. فإذا أراد العقل أن يشع فى العالم عليه أن يتعرى كى يستنير وينشر نوره، ثم يغلف فيه المعرفة على غرار نور الحجر الذى يشع فى كتابات الشاعر. فهل سيكتب الشاعر؟

إن البتراء لساحرةٌ، وإنها لمغويةٌ ومقنعة، ولكنْ، هل سيقدر على قول مالم يعرف أبداً كيف يقوله؛ هو الذى لا يتمتع بحصانة البتراء التى فيها:

1- المقطع الثامن من القصيدة ـ السطور من «18 إلى 28».

شعراء يقرأون قصائدهم فيما يتكئون على خواصر كريمة[1]

والتى فيها

حقاً كأن المرأة والشاعر فى سرير الحب ليسا

شيئا آخر غير الأرض والسماء[2]

ولكنَّ الشاعر أسير أوغاريت التى «يرسم الطين فيها الروح»...

لا طينُ سومر وبابل وآرام   بل طينُ

قريش بين ألواحه شاعرٌ لم يبق منه غير قدمه اليسرى

وغير أسماء غامضةٍ لبعضٍ من كتبه   بينها قاضٍ: رأسٌ

على طبقْ

للموت هنا حياته السرية الأخرى

ويُحكى من هنا يمر الله كل يومْ[3]

فالشاعر ـ هنا ـ فى أوغاريت التى أزاح الوحى فيها الشعر عن نقطة المركز فى كل ماله صلةٌ بمعرفة الحقيقة. لقد كان الشاعر فى البتراء «ذاك الذى يَعْلَم»، فالفعل «شعر»[4] الذى اشتق منه اسم «الشاعر» يعنى فى العربية «علم» أو «عرف». ومن ثَمَّ فإن الشعر معرفة.

---

1 - المقطع السابع من القصيدة ـ السطران التاسع عشر والعشرون.

2- المقطع السابع من القصيدة ـ السطران الثانى والعشرون والثالث والعشرون.

3- المقطع العاشر من القصيدة ـ السطور من «10 إلى 15».

4- عدْ إلى مادة «شعر» فى «لسان العرب» ـ المرجع السابق.

وأما فى أوغاريت، فإن هذه المعرفة تَنْبو عن النبوة: «**ما علَّمناه** - أى النبى الكريم - **الشعر وما ينبغى له**»،[1] لأن الشعراء **يتبعهم الغاوون. ألمْ ترَ أنهم فى كل وادٍ يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون**»[2].

ففى الألواح.. فى طين قريش، يستطيع المرء أن يقرأ اللعنة التى انصبت على الشعراء. لقد فقد الشاعر حظوته، ولم يعدْ له إلا إيقاعه الذى يزنه بقدمه اليسرى، بل قلْ لقد بقيت له النهاية المأساوية التى حلّت بـ «يوحنا المعمدان» إذا ما تجرأ مثله على الإعلان عن حقيقةٍ غير مرغوب فيها؛ حقيقةٍ مجافيةٍ لتلك التى يؤمن بها الآخرون. لقد بقى له الموت الذى يوزعه باسم الله أولئك الذين أوّلوا كلام الله، فصادروا الله وصادروا كلماته.

فهل سيكتب؟.. هو الذى يعرف جيداً ألا حظوة للحقيقة التى يحملها فى أوغاريت؟.

ولكنَّ الشاعر يعرف أيضاً أنه من أولئك الشعراء الذين «**آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا**»[3].

فهل سيكتب أدونيس مجازفاً بالروح، مطارَداً بالنفى والتيه والموت؛ هو الذى كتبت عليه الكتابة العذاب الأبدى؟

ماذا تفعلين بى أيتها الأبجدية؟

هل بقدمَىْ هاجر علىَّ أن أكتب؟

هل بعطش إسماعيل وتيهه؟

هل كتبتِ علىَّ ألا أتفيأ غير شجرة الجحيمْ[4].

---

1 - القرآن الكريم - سورة يس - الآية التاسعة والستون.

2 - القرآن الكريم - سورة الشعراء - الآيات من «224 إلى 226».

3 - القرآن الكريم - سورة الشعراء - الآية «226».

4 - المقطع العاشر من القصيدة - السطور من «23 إلى 26».

لقد اختار الشاعر الغريب فى أوغاريت التيه والمنفى. فالتيه والمنفى يحافظان على كرامته، ولسوف يكتب:

قلْ أنا الغريب وأتقنْ هندسة المنفى
قلْ خيرٌ لى أن أرقص مع هذا الغبار
وقلْ سأكتب آخر قصائدى
على آخر ورقةٍ
من هذا البَردى الأخيرْ[1]

سيكتب «أدونيس» لأن الكتابة كرامة الشاعر؛ لأنها عزته التى تسمح له أن يرقص مع هذا الغبار **الذى لامس مرةً كاحل** «العُزى»... عزته التى تسمح له أن يراقص العظماء. وسيكتب، وتكون كتابته بحثاً عن حكمةٍ لا تخضع لمبدأ عدم التناقض.

وحى من جهة «اللاتْ»[2] . و «اللات» أثينا - مينيرفا البتراء إلهة الحكمة التى «انبثقت من جبين أبيها مطلقةً صرخةً مدويةً فغمر المدينة بولادتها مطرٌ من الثلج والذهب. ثلجٌ وذهبٌ ... طهرٌ وثراءٌ نازلان من السماء بطريقةٍ مزدوجة:

تلك التى تخصبُ كالمطر، وتلك التى تنير كالشمس»[3]. ولقد أوحت «أثينا»:

حبٌ

أن نكتشف

محيط المعنى

بسفينة النومْ[4]

1- المقطع العاشر من القصيدة - السطور من «27 إلى 31».

2 - المقطع الحادي عشر من القصيدة - السطر العاشر.

3- Voir á "Athéna" dans le "Dictio NNaire des symboles" - "Jean Chevalier" et "Alain Gheerbrant" - Éd; Seghers et Jupiter- Paris - 1973.

4 - المقطع الحادي عشر من القصيدة - السطور من «11 إلى 14».

أن يحلم المرء بالحكمة، يعني أن يحبها.... أن يذهب للبحث عنها:

وحيٌ من جهة «العُزى»:

أعطيتُ للريح أن تقول الكلام الأخيرْ

للماء أن تحتوى النارْ

أعطيتُ للجناح أن يقسم الفضاء قسمين ـ

واحداً للشهيق وآخر للزفيرْ(1)

فالبحث عن الحكمة ـ في ما تقول أثينا العزيزة ـ لا يكون عن طريق مبدأ المطابقة فحسب، وإنما يكون أيضاً عن طريق الجدل.

«وحيٌ من لا جهة»؛(2) أعنى من الأنا التى تتحدد بالنسبة لها الجهات:

من التراب والحجر

لا من الورق

يجئ الكتابْ(3)

فالشاعر الذى يبحث عن حكمةٍ شبيهةٍ بتلك التى يعلّمها:

بلبلٌ في شجرة عرعرْ

لا للشجرة يغنى بل لنا نحن الذين نعبر باكراً بين الغصن والحجرْ(4).

1- المقطع الحادى عشر من القصيدة ـ السطور من «15 إلى 19».

2 - المقطع الحادى عشر من القصيدة ـ السطر التاسع عشر.

3 - المقطع الحادى عشر من القصيدة ـ السطور من «20 إلى 23».

4 - المقطع الحادى عشر من القصيدة ـ السطور من «1 إلى 4».

الشاعر الذى يبحث عن حكمةٍ شبيهةٍ بتلك التى تعلّمها هذه:

الفراشة التى خرجت لتوّها من قصر البنتْ[1]

من قبرٍ لتدخل فى قبر.

هذا الشاعر لا يبحث عن حكمةٍ محصورةٍ بالاستنتاج العقلى، ولكنه سيكتب: «كمثل ما أوحى»[2] **...... سيرى «بعين التراب»** [3]**....... ويسمع «بأذن الحجر»**[4] **... ولن يعوّل «إلا على ما يسكن جسده»** [5]**... وسيجعل من نفسه** حجراً ينير:

- كلا لن أصغى إليهمْ

- ميلوا قليلاً إلى تلك القاعة التى يتفتت فيها مسك التاريخ[6]

هذا ما يقوله الشاعر الذى يعرف أنه يتوجب عليه أن يقول ما يعرف الآن كيف يقوله.

ميلوا إلى القاعة التى ينتصب فيها «الحارث الثالث»؛ ذاك الذى

سُمى «محب اليونان وحاميهم».

(و) نُقش اسمه لمجيداً فى المدراس

معبد «ذو الشرى»[7]

---

1. المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطر الخامس.
2. المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطر الرابع والعشرون.
3. المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطر الخامس والعشرون.
4. المرجع السابق.
5. المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطر السادس والعشرون..
6. المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطران السادس والسابع.
7. المقطع الثالث من القصيدة - السطور من «49 إلى 51».

لقـد حـولت الظروف إمكانيـة القـول إلى وجـوب قـول. والظروف هنا هي آنُ القصيدة:

الآنَ يخرج من بين ذراعيك قوس قزحٍ كانه يتدلى
من أعناق غيومٍ بلون الدمْ يضع راسه
على القدس وقدميه فى نهر الأردنْ[1]

فهذا «الآنُ» هو - بدوره - آنُ ما بعد حرب الخليج الذى يحدده تاريخ القصيدة. إنه آنُ قـوس قـزح التى تذكـر بقـوس قزحٍ آخـرى أصبـحت عـلامـة الميـثاق بين الله والأرض:

«وكلَّم الله نوحاً وبنيه معه قائلاً: وها أنا مقيمٌ ميثاقى معكم، ومع نسلكم من بعدكم، ومع ذوات الأنفس الحية التى معكم، الطيور والبهائم وكل وحوش الأرض التى معكم من جميع الخارجين من الفلك حتى كل حيوان الأرض. اقيم ميثاقى معكم فلا ينقرض كل ذى جسدٍ أيضاً بمياه الطوفان، ولا يكون ايضاً طوفان ليخرب الأرض. وقال الله هذه علامة الميثاق الذى أنا واضعه بينى وبينكم وبين كل ذوات الأنفس الحية التى معكم إلى أجيال الدهر. وضعت قوسى فى السحاب فتكون علامة ميثاقٍ بينى وبين الأرض. فيكون متى أنشر سحاباً على الأرض وتظهر القوس فى السحاب أنى أذكر ميثاقى الذى بينى وبينكم وبين كل نفسٍ حيةٍ فى كل جسدٍ، فلا تكون أيضاً المياه طوفانا فتهلك كل ذى جسد . فمتى كانت القوس فى السحاب أبصرها لأذكر ميثاقاً أبدياً بين الله وبين كل نفسٍ حيةٍ فى كل جسدٍ على الأرض»[2].

فالقوس فى السحب، ولن تطلق السهام بعد الآن فى اتجاه الغيوم... لن تكون ثقوبٌ فى السماء لأن القوس تحولت إلى جسرٍ يربط بين الأرض والسماء:

صباح الخير أيتها الجدة الطيبة
- الآن يخرج من بين ذراعيك قوس قزحٍ كانه يتدلى

---

1 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطور من «3 إلى 5»..

2 - الكتاب المقدس - سفرالتكوين - الإصحاح التاسع - المرجع السابق.

من أعناق غيومٍ بلون الدم يضع رأسه

على القدس وقدميه فى نهر الأردنْ [1]

وتر تخى ذراعا الجدة الطيبة؛ ترتخى ذراعا تلك التى **«بُنى بيتها من جسد الأرض» «ومن جسد السماء»**، فهى كالأرض تجدد الحياة، وهى كالسماء تنشر النور. ترتخى هاتان الذراعان، وتفلتان القوس كيلا تطلق القوس السهام بعد الآن .. كى تنغلق الثقوب الفاغرة التى أحدثتها السهام فى السحب التى بلون الدم. فهل تفلح قوس قزح فى ربط أعناق الغيوم التى بلون الدم؟ هل تفلح فى ربط قراب الدم؟ وإذا ما أفلحت، فهل ستربطها طويلاً؟ ها هو ينبثق من نهر الأردن، يضع رأسه بين الضفة والقدس؟

تلك هى الآنيَّةُ التى تحدثنا عنها. مطرٌ من الدم معقول فى السماء. ولقد انتصب الجسر مرةً بين البتراء والمدينة المقدسة، فهل يمكن أن ينتصب من جديد؟

ـ كلا، لن أصغى إليهمْ [2]

«هم».... أولئك الذين يرفضون أن يميلوا إلى حيث يتفتت مسك التاريخ.. أولئك الذين يرفضون أن يميلوا إلى البتراء؛ بتراء السلام والأخوة التى يفوح منها عطر الهيللينية. فالحارث الثالث «محب اليونان» اقتفى خطوات الإسكندر المقدونى، مؤسس الهيللينية الذى أعلن إبان حملته وفى مناسبتين على الأقل عن ثقته بالأخوّة بين البشر، ورغبته فى أن يتحدوا فى السلام.

فأما المناسبة الأولى، فتلك التى فتح فيها صفوف فرقته العسكرية المختارة؛ فرقة الحرس القديم لقادةٍ من أعدائه الفرس. ولقدكان ذلك عندماكان الإسكندر فى طريق عودته إلى «أوپيس Opis» حيث أعاد محاربيه القدماء إلى بلادهم وأحلَّ محلهم قادةً من الفرس.

1- المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطور «5 - 4 - 3 - 1».

2 - المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطر السادس.

وأما المناسبة الثانية، فتلك التى قام فيها بأعراسٍ جماعيةٍ بين الشعوب تعبيراً عن إيمانه بصهر الشعوب عن طريق الدم. وأعراس «سوز Suse» تؤكد جيداً كيف حوَّل الإسكندر الفكرة إلى ممارسة، وكيف شقَّ الطريق إلى المزج بين الشعوب عن طريق الدم، أو لنقلْ بلغة «پلوتارك» «عن طريق الحب المشروع، والزواج الشريف الذى يربط بالأطفال بين الأمتين. ولقد دامت أعراس سوز خمسة أيامٍ، وكانت مقدمة للحضارة الهجينة التى أنتجها رجلٌ عاشقٌ للإنسانية، مأخوذٌ بإنسانية كل البشر الذين عرفهم وحاربهم وأخضعهم». ويضيف «پلوتارك» أن الإسكندر قد وضع موضع التطبيق فكرةً هى فكرة الفيلسوف الرواقى «زينون» الذى عاش فى القرن التالى؛ هذا القرن الثالث قبل الميلاد، والذى كان يجب أن يعيش فيه الإسكندر. فزينون يزعم أن البشر؛ كل البشر مواطنون فى العالم وأنه لا عالم إلا واحدٌ للجميع. وقد تمنى زينون أن يرى البشر يعيشون فى هذا العالم عيشة «قطيعٍ واحدٍ يرعى بإشراف راعٍ واحدٍ فى سلام مشترك... (وفى زعم پلوتارك أن زينون استوحى فكرته هذه من الإسكندر الذى نقشها فى الأحداث قبل أن تُصاغ» (1)..

ـ كلا، لن أصغى إليهم (2)

«هم» ... أولئك الذين لا يؤمنون بالجسر الذى يمكن أن يربط بين البتراء والمدينة المقدسة. ولقد قام ذلك الجسر مرةً بفضل جهود «محب اليونان» الحارث الثالث الذى تآخى مع هيركانس. وكان يمكن للاثنين أن يعيشا مع شعبيهما فى السلام لولا تدخل الرومان. هذا ما يقوله الشاعر مدركاً أنه يتوجب عليه أن يقوله، عارفاً بدءاً من الآن كيف يقوله. إنه يجعل من نفسه يداً للبتراء.. صوتاً لها تاركاً لها أن تقول ما تريد. ومن الطبيعى أن هذه الترسيلة لا تأتى هوناً، وإنما تُنتزع من خضم تاريخ البتراء الذى ترويه البتراء، ويعيد الشاعر إليه.

ولكنه ليس من اليسير على مَنْ أنصت للبتراء أن يزعم أنه أمسك حقاً بما ينبغى الإمساك به:

1- "Civilisation grecque" - andré Bonnard - Éd; Clairefontaine Lausane - 1959 - P.188

2 – المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطر السادس.

ولستُ أراكِ بعينيَّ وحدهما

أراكِ بشهيقي وزفيري

باللحظة التي جئتِ منها وبالتي أنا فيها

وبتلك التي تجيء في نبض ما يجيءْ

كأنكِ بعضٌ مني وكأني بعضٌ منك (1)

فالشاعر الذي أشرقت عليه شمس البتراء فاستنار، توحّد بها وأصبح يتنفسها في شهيقه وزفيره. إنها الروح التي نفخت فيه فبعثته في اللحظة التي جاءت فيها، ليراها كما كانت وكما تكون وستكون:

هوذا أنا، وقد اتحدنا،

محمولٌ بكِ إلى الأيام الأولى من الخليقة التي اغتسلت بماء الأردن وادخل معك عالماً يمتدُّ بين الحجر وأخيه الإنسان ولا حدود له غير الهواء والضوء (2)

علمٌ ويقينٌ، علمُ مَنْ أيقن بعبودية الأشياء ذاتها، علمُ الشاعر الذي تحوّل إلى بتراء هذه القطعة من عدن الأولى، فاكتشف عالماً تغلّبت فيه الأخوة على الحدود... عالماً يَنْمي فيه البشر الحجر، ويَنمي الحجر البشر ليلمسا معا السماء، ورأى عودة هذا العالم.

ـ كلا، لن أصغي إليهمْ (3)

«هم» ... أولئك الذين لا يؤمنون بانفتاح الإنسان على الإنسان، يقول الشاعر الذي يضيف:

---

1 – المقطع الثاني عشر من القصيدة ـ السطر من «8 إلى 12» .

2– المقطع الثاني عشر من القصيدة السطور من «13 إلى 12».

3 – المقطع الثاني عشر من القصيدة السابع عشر.

ميلوا قليلاً إلى تلك القاعة التى يتفتت فيها مسك التاريخْ (1)

إنها قاعة «الحارث الثالث»؛ ذاك الذى فتح البتراء العربية على اليونان والآراميين؛ على لغاتهم وتقنياتهم... ففتحها على النور. «ميلوا إلى تلك القاعة»، أو بصيغةٍ أخرى: أَحِبُّوا انفتاح الإنسان، فمثل هذا الانفتاح هو شرط الانبعاث فى رأى أدونيس.

ـ كلا، لن أصغى إليهمْ (2)

لسببٍ بسيطٍ وهو:

أيتها الجدة الطيبة

صدقتِ ....

لا بالشرع يُفَسَّرُ الكون بل بالحبْ (3)

فالحب «هذا السر الذى يغلب الشرع» هو الانفتاح على الآخر؛ القريب والبعيد. وهو القادر وحده على أن يمتص مياه الطوفان فى الأرض، وأن يعقل مياه الطوفان فى السماء.

محبةٌ هى ترسيلة الشاعر، وسرٌّ علَّمته إياه البتراء، وما عليه إلا أن يعلّمه بدوره، لأن:

البحر الميت يصعد بطيئاً فى اتجاه ينابيعه

ماؤه مريضٌ ولا راحة لهذا الدخان الذى يتبخر من احشائهْ

فى الطريق جحيمٌ وحولها يعلو كرسى الله

1- المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطر الثامن عشر.

2- المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطر الثامن عشر.

3- المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطور من «19 إلى 21».

إن أعرتَ أذنيكَ لغير موسيقاه انطفأصوتكْ [1]

فالموت يهدد الحياة فى ينابيعها. وعندما يغمر الموت هذه الأمداء فإنه لن يكون من سبيلٍ للنجاة. فالجحيم تكون قد اكتسحت الطرقات، ولم يعُدْ «روح الله يرفُ على وجه المياه» [2]، والموت عروس بحرٍ تغنى نشوزاً، ولم يبق إلا أن يتنبه المرء لموسيقاها كى يحذر اقترابها، ويوطد العزم على رد الهجوم.

ولكنَّ الشاعر يُعير أذنيه جيداً لعروس البحر، ويصغى إلى موسيقا الرعب، فيرى كيف:

يصعد البحر الميتُ لاتزال الذروة فى الجهة الثانية من الطرف الأقصى [3]

نافذةٌ من الضوء... أو نفحةٌ من الرجاء. فمياه الطوفان تقتضى بعض الوقت قبل أن تأتى على كل شئ. وقبل أن يأتى طوفان الدم، فإن بيت المقدس والبتراء محكومان بتأجيل التنفيذ ومحكومٌ هو الشاعر بدوره.

فليتكلم إذاً بلغة مَنْ «كَنَزَ اليأس ولبس الجراح» [4] كى يستطيع أن يأمل [5]:

غير أن الخريف يغزو الكلام وفى الخريف

يتكلم الغصن بحنجرةٍ جفُتْ فى الخريف تطفو أوراق

اللقاء على وجه الموتْ [6]

1- المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطور من «22 إلى 25».

2- الكتاب المقدس ـ سفر التكوين ـ المرجع السابق.

3 - المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطران السادس والعشرون والسابع والعشرون.

4 - المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطر الثامن والعشرون.

5 - المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطران السابع والعشرون والثامن والعشرون.

6- المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطور من «28 إلى 30».

إنه الموت الذي يغزو الأحاسيس فى خريف العمر. ولمواجهته فقد أصرّ الشاعر على أن يكوِّن لنفسه من نفسه ربيعه الخاص:

بلى

سأكون أنا نفسى ربيعى الخاص

وسأكتب آخر قصائدى

على آخر ورقةٍ

من هذا البَردى الأخيرْ (1)

وبينما:

الميت البحر يصعدُ (2)

مؤذناً برعب الموت الذى تسبق فيه الصفة الموصوف، يختتم الشاعر زيارته للبتراء فيما يهمس:

أيتهاالجدة الطيبة احتضنينى، ملوحاً

بالوداع (ويتخيل) **حيوانَ المستقبل**

ذلك الجسدَ الخِلاسيَّ الذى يتململ فى

أسرَّة الحجرْ (3)

جَسَدَ النائمِ فى البتراء. ويحلم الشاعر بيقظة هذا الفضاء الذى سمَّاه البتراء، يقظةٍ يستطيع الحب وحده أن يحققها.

---

1 – المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطران الحادى والثلاثون والخامس والثلاثون.

2 – المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطر السادس والثلاثون.

3 – المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطور من «37 إلى 40».

ومن حيث يقول «أدونيس» بـ «الجسد الخِلاسى» كان «پلو تارك» يقول بنتاج انصهارٍ «عن طريق الحب المشروع والزواج الشريف.. انصهارٍ يجمع بين الأمتين عن طريق تبادل الأطفال»:

وحىٌ من جهة «اللات»:

حبٌ

أن نكتشف

محيط المعنى

بسفينة النوم (1)

هكذا أوحت الإلهة الحكيمة..... وهكذا يحلم الشاعر:

(ويصادف) راس التاريخ

(وأخطىءُ)

وليس (خطؤه) إلا نرداً لتدجين الدهرْ (2)

ولكنه:

على آخر ورقةٍ

من هذا البَردى الأخيرْ (3)

سيكتب «آخر قصائده» (4): حلمه ذاك الذى يرى فيه البتراء تاريخاً عربياً ينهض من رقاده الطويل.

---

1 – المقطع الحادى عشر من القصيدة ـ السطور من «10 إلى 14 ».

2 – المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطور من « 41 إلى 43».

3 – المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطران السادس والأربعون والسابع والأربعون.

4 – المقطع الثانى عشر من القصيدة ـ السطر الخامس والأربعون.

لقد جاء هذا الحلم وليد احتكاكه بعالم البتراء التاريخية التى زارها فى السنة التى أعقبت حرب الخليج.

ولئن كانت البتراء القديمة قد تحوّلتْ إلى مثالٍ للانفتاح على الآخر. كشرطٍ مسبقٍ لكل انبعاث - إنها تأخذ قيمةً أمثاليةً أخرى «Valeur paradigmatique ». وهذه القيمة ، وإن كانت آنيّةً، إلا أنها تبقى ماثلةً فى الميثاق الذى أبرمه الأنباط واليهود المنشقون... ماثلةً فى اللقاء الذى تمّ بين البتراء والقدس فى عهد الحارث المشبع بالهيللنية.

ويأتى الخِلاسىُّ النائم فى أسرّة الحجر نتاجاً لتهجين الثقافات. غير أن هذا النتاج الذى يفوق فى أهميته ذاك الذى تولِّده الأجناس، لن يكون إلا عندما تتكلم البتراء من جديد «الآرامية واليونانية إضافةً إلى اللغة الأم» (1).

وهذا الانفتاح الذى يسميه الشاعر حُبّاً، تطرحه القصيدة كضرورةٍ ملحّة. فمن غير هذا الانفتاح سيطلق الموت يديه فى البتراء - الأنقاض، رمز العروبة الثقافية.... وستمتد اليدان حتى تصيبا ينابيع الحياة فى المنطقة. ومن غير هذا الانفتاح لن يقدر الجسر الذى قد يقوم على مقاومة طوفان الدم الذى لم ينحسر إلا لحين.

***

هكذا تكلم «أدونيس»... أو قل هكذا سمعناه يتكلم. «والعقل الذى يَعْرف - فى ما يقول «لايبنز» - يستخدم المبادىء نفسها التى يُلزم بها الخالق نفسه فى خلق العالم».

فهل نجح العقل النقدى فى القبض على المبادىء التى قام عليها الخلق الشعرى؟

«مَن اجتهد وأصاب فله أجران. ومن اجتهد وأخطأ فله أجر واحد». وأما الخطأ فليس إلا نرداً لتدجين النص، ولسوف نضع هذا النص موضع التساؤل من جديد.

لقد سمعنا ما قاله الرقيم. وبقى علينا أن نفكر معه فى ما يقول.

---

1 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطر التاسع والثلاثون.

يَدُ الحجر ترسم المكان

(رقيم البتراء)

إلى منى السعودى وفيليب كاردينال

- ١ -

لا اقول نثراً لا اقول شعراً

بل اكتب رقيماً

[في الرقيم خمسة اقوال:

احدها انه لوح

الثاني انه الدوّاة بلغة الروم

الثالث القرية

الرابع الوادى

الخامس الكتاب (لسان العرب)]

أسمع حركةً في فهرس البتراء اسمع نبضاً في قفصها

الصدريّ أهوالحجر يتفتح وينمو؟

لا توقظوا الحجر من نومه لا تعكّروا بحيرة أحلامه

انظروا للحجرجسدٌ وردٌ

أصغوا كأن الحجر يَنْمي البشرَ وإلى نفسِه انتماؤه

- ٢ -

أسمع حركةً في فهرس البتراء أهي أرواحٌ سفلى

أم هو حفيف الفلك؟ كيف أندمجُ في هذه

الأشعة		واكون جزءاً من هذا الأثيرْ؟

هل سأجد فى قاموس الحبر ما يشرح ذلك

الشكلَ		تلك الدوائر		هذه الخطوطْ؟

مَنْ يعلِّمنى أن ألمس السماء؟

- ٣ -

احملوا ذاكرة الصحراء فى طريقكم إلى الشقْ

[ويقال: السيقْ

اهو جسمٌ واحدٌ

شُقَّ نصفين

لا يلتقيان؟]

حيُّوا صخور الجنِّ		قبرَ المسلاَّت		وادخلوا قاعة الاحتفال

بالموت الآخر الحياةِ الأخرى		يطيب للمخمل الأحمر أن يسير معكم

ويطيب للأبيض البنفسج

ويسير معكم ذو الشَرى

[حجرٌ اسود

هو نفسه الشمس]

بمحاريبه التى تلوِّحُ لكم مستلقيةً فى أحضان الصخرْ

يتفجر ماء السرِّ انىَ توجهتمْ		ولا حاجة إلى اية عصا

ولن تضربوا أية صخرة

تتذكرون الأم الأولى ناقة صالح

[اخرجها صالح من الصخر علامةً على نبوّتهْ

كانت تطوف المدائنَ السبع توزع حليبها

لم تؤمن ثمود

غرزت سكاكينها حيث تنام الناقة ـ تمزقت

خواصرها ومن احشائها خرج طفلٌ تحوّل إلى

صخرهْ.

يقال لا يزال الناس يسمعون أنين الأم

وابنها حتى اليوم]

تستعيدون ما قاله فم السماء وتسمعون هاتفاً:

من هذه الناقة ـ الصخرةِ

خرجت البتراء

[سماها اليونان

آرابيا پترايا]

وأخذت البتراء ترسم نفسها بالحجر والذهب وما يلطف منِ

المعادن في حربٍ بين اللغة وأختها الطبيعة

بين القلم واللون والمِنْقَشِ صَفًّا

والبازلت والغرانيت والمرمر صَفًّا آخرَ

حربٍ تفرِّقُ بين النجوم وتوحِّدُ بين اللغاتْ

أحياناً كانت الغيوم تتدخل وتتدخل الجبالُ والبحارُ ـ

ويكون العنبر ساحةً

والبخور هالاتْ

كم كانت طيبةً لهجةُ الفجرِ وهو ينتصر لأهل البتراءْ

[كانوا يتكلمون

الآرامية واليونانية إضافةً إلى اللغة الأمِّ

انشقُّوا عن العرب آخذين بثقافة

آرام فى الزراعة والصناعة وحرفة اليد

«تَمَعْدَدُوا ولا تَسْتَنْبطوا» (عمر بن الخطاب):

تَشَبَّهُوا بمعدٍ لا بالنبط/ ويروى كذلك:

«نحن معاشر قريش من النبط من أهل

كوثى ريًا» (ابن عباس)

وقيل فى كوثى ريًا ولد إبراهيم الخليل]

وما أسعد الحروف التى كوَّن بها كلماته فيما كان يحضنه باسمها الحارث

[سُمِّىَ» مُحِبُّ اليونان وحاميهم»

نُقش اسمه تمجيداً فى المِدراس.

معبِد ذو الشرى]

وانظروا إلى عربة الفجر تنزل الشمسُ منها تَخَيَّلُوا كيف كانت البتراء تنهض كل يومٍ تمسح جبين النهار وتسير

لتكتب تاريخها فى موكبٍ من أحصنة الضوءْ

[سطع هذا الضوء
على عمرو بن معد يكرب
واصفاً سعد بن ابى وقاص:
اعرابىٌ فى حَبْوَتِهْ
نَبْطىٌ فى جِبْوَتِهْ
هو عربىٌ عطاءً، نبطىٌ حذقاً ومهارهْ]

- ٤ -

إنها الشمس تستيقظ عاريةً حتى من قميص نومها تنظر إلىّ من
شقوق نافذتى فيما انهضُ وتقول نارىَ اليومَ سلامٌ وبرد
وكان النهار قد بدأ يتسلق سلالم الحجر
تحسَّستُ حنجرتى - هل سأقدر أن أقول مالم أعرف
أبداً كيف أقوله؟
صخورٌ تُنتقش كما يخطر للعين - وجوهاً أعناقا
أثداءً أردافاً
شموعاً قناديلَ وسائدَ أسرَّةً مناديلْ
أضيفوا إلى العلوم علماً آخر - كيف يلبس الحجرُ الغوايةَ، كيف
يَشتهى ويُشتهى فاتحاً صدره باسطاً ذراعيه وكيف يُهىء
سريره
ويُخَيَّلُ إليكَ أنك تسمع أهل البتراء يتحدثون معك فى
الأبواب والنوافذ

فى الأودية وعلى الذروات   توقن أنّ

ما مضى هو الباقى   أنّ الزمن الذى يطفو بين قدميك دخانٌ

عابر

وحين ترى إلى الخليقة التى كوُنتها الأزاميل، وترى أعضاءها المُقَطَّعةَ

تسأل صارخاً: مَنْ لَطَّخَ هذه البراءة؟ مَنْ شَوَّهَ

وسَجن ونَفى؟

وما أغمضَ حزن اللقاءِ بين منفى البشرِ ومنفى الحجرْ

أيها الطاغية، هل حقّاً كانت معكَ يد الله؟

صخورٌ - محيطٌ من اللون والضوء:

قل الحجرُ مسكونٌ بالغيب

وقلْ للسماء ضعى يديكِ على كتفىْ

هل ستكون، أيها المحيط، النجمَ الذى رُميتُ به

واستنرتْ؟ هل ستكون الأكثر اطمئناناً

إلىّ والأكثرَ وثوقاً بى - أنا المأخوذُ

بريما

وبالهشاشة

وبالظنْ؟

أسألُ وأتقدم -

كيف يمكن ألا أثقَ بالريحْ؟

- ٥ -

فى نفقٍ تمسك به السماء من رأسه وتبثُّ فيه لألاءها

كان الأحمر النبيذ الذى تلبسه الصخرةُ ـ الخزنةُ

[تسهر عليها نساءٌ يحرسنها:

قطَعتْ كلُّ منهن ثديها

الأيمن لكى يسهل عليها فى

الحرب استخدام القوس]

يضع أبهى تيجانه وكان وجه الحجر ووجه إلاهةٍ عليه

(خبَّأتْ اسمها) يتهامسان:

مَن العابرُ ومِنْ أىَ غبارٍ يجئْ؟

وحىٌ من جهة البحر الميتْ:

اكتبْ آخر قصائدكَ على آخر ورقةٍ

من هذا البَردىِّ الأخيرْ

واقرأ «ما أنا بقارئ».

- ٦ -

إلى المِدراس أخذنى القلمُ النبطى الآرامى:

ذو الشرى حجرٌ ـ عمودْ

[من الحجر ـ الشراة

«أشرق يهوه»

فى ضبابٍ من البخور والصندل

وحوله مَنْ حوله ـ

حجرٌ دائرهْ

حجرٌ قضيبْ

حجرٌ وساده

حجرٌ رحيمْ

حجرٌ معراجْ]

باسمه تنسج القوة دروعها الحمر   ذو الشرى عنانٌ لراس الزمن

لا يجئ الزمنُ إلاّ بين خطواته   ذو الشرى شررٌ   فى عضل التاريخ

به يحمل الفكر مصابيحه ويوغل فى المادة

مرئىٌ بغيابه

تخرج منه كواكب تشحذ البصيرة

وتعـــلو بالبـــصر

ذو الشرى شاطىءُ يُطمئن اللجَّ   لجٌّ يزحزح الشواطىء

نحو سيدة الماء ـ اللات

[لا يقدر العقل

أن يترك دفء نهديها]

تخاطبه يا هو   يخاطبها يا هى

وأصغُوا إلى خطوات العُزّى

[نجمةِ الصبح

كوكبِ الحسن]

وانظروا إلى الفجر يُسرج لها أجمل أفراسه

للأنوثة هذا المكانْ

[كلُّ مكانٍ لا يؤنث

لا يُعَوَّلُ عليه (ابن عربى)]

للأنوثة هذه الجرَّةُ لماء الدموع للعُزَّى

للاتِ تستضيف إيزيس فى قصر البنت

وسبيل الحوريات

للسرِّ هذه الجرَّةُ لهرمس

[هل يكون هرمس

إلا الكتبةَ تلك الإلهَ

النبطىَّ الغامض/

اتكون الكتابة اشتقاقه الأول]

وحىٌ من جهة المكان:

يرقد الزمن بين المشكاة وأختها

تَنَوَّرُوا أحلامه سابحةً بين يدىْ

أبديةٍ باطنةٍ وراء ستائر من

أنفاس المادة

واقرأوهُ ـ مستسلماً للبتراء كأنما

فوَّضَ أمره إليها

وحيٌ مما وراء الجهات:

بيت النبوة يتفيأ

زيتونةً «لا شرقيةً ولا غربيهْ»

– ٧ –

أ ـ بيتٌ ذراعٌ ذراعان

ينهض الجسم فيه كأنه ينهض فى إناءٍ يتسع لوردتينْ

إحداهما زائرةٌ كأنها مقيمة والأخرى مقيمةٌ كأنها زائرهْ

لا تعشق البيت بل مجيئها إلى البيتْ

قد لا تسمعون الكلام الذى باحتا به

غير أنكم ترونه يلتصق على الجدران

الشبيهة بأوراقهما كأنه غيمةٌ من رمادِ

قمرٍ يدخل عتبة الأفول ولا تقدر

الشمس أن تصل حتى إلى قدميْ ذلك الظلِّ

الذى لا يبارح البيتَ كأن الظلَّ نفسه

بيتٌ داخل البيتْ

ب ـ بيتٌ

لا يجد مَنْ يُعنى به غيرَ الغبار والريحْ

لكن الغبارُ الذى لامس مرةً كاحل العُزّى

لكن الريح التى لاتزال تتردد فى حنجرتها

تنهداتُ النساء اللائى كنَّ يتحلقن

حول قامة اللات

ج- بيتٌ

شعراءُ يقرأون قصائدهم فيما يتكئون على خواصرَ

كريمةٍ   إنها المرأة تُعَلِّمُ كلمات الحب لا للسرير

وحده   بل أيضاً لعتبة البيت وسقفه وجدرانه

حقاً كأنَّ المرأة والشاعر فى سرير الحب ليسا

شيئاً آخر غير الارض والسماء

حقاً الحبُّ نفسهُ هو الشرع

عجباً لذلك الدهر كيف ينتج هذا العصرْ!

[«والعصر

إن الإنسان لفى خُسْر»]

- ٨ -

مدىً محيطٌ يأخذك بموجه ويأخذك بأعماقهْ   تقول المكانُ يهيمن

على الزمانِ   تقول المكانُ جرةُّ الانوثةِ   وتشعر أنَّ الكلام يتكسر

على شطآن شفتيك   وترى إلى الآلهة يجلسون مع أصدقائهم

من البشر فى قاعةٍ واحدة يستقبلون زوارهم

[فى القاعة بقايا زوارٍ ومستقبلين   وجوهٌ

لم يبق منها غير ما استطاع الحجر ان يخبئه:

أجسامٌ بلا سيقانٍ ولا رؤوس بياضُ أكفٍ

عناقيدُ　　　　امرأةٌ نصفها الأعلى لبؤةٌ

فمٌ كأنه يصرخ: لا تشوهُوا شفتىْ

رأسُ نسر　　عيونُ مها　　قرون ماعز

خيولٌ أطفالٌ رجالٌ نساءٌ

استُلبتْ عيونهم وما بين أفخاذهم نجومٌ وصلبانْ

لن تجد أىَّ هلالٍ　　　　ربما كان الهلالُ

اكتفى بإعطائنا الكلام لكى نقول ما نقول

ربما كان حسناً أن نفتقده　　　　ثمة أهلّةٌ

لا تُحصى من سماءٍ أخرى تخرج إليكَ فى

كل خطوةٍ تخطوها]

وتصغى إلى خطوة الغراب تملى عليكَ نقوشاً غير مرئيةٍ:

أعطِ ذاكرتكَ للحجر

ونَمْ بين شفتيه

الحجر ماءٌ ثانٍ

ينتصر الحجر منهزماً

الحجر فى البتراء

رئةٌ للمادة

إن كان على العقل أن يكسو العالم

فعليه أن يعيش عارياً كالحجرْ

عريُ الحجر ثوبٌ للكتابة

وعريُ العقل ثوبٌ للمعرفه

طاب لي فيما أروز هذا الإناء المستطرَقَ الحجرَ - البشرَ أن

أستعيد تحت شمس البتراء سحر البيان والمجازْ

[«خمَّرَ الله طينة آدم بيده أربعين صباحاً]

«يُؤتى بالموت يوم القيامة

في صورة كبشٍ أملح

فيُذبح بين الجنة والنارْ»]

ذلك أنني كنت ألمس تلك الطينة بيديَّ وكنت أرى إلى الموت

يذبح عند كل حجر

وطاب لي أن أكرِّر: ما أحدث هذا القديمْ

- ٩ -

وحيٌ من جهة أوغاريت

من الحروف التي احتضنتها الصخرةُ البتراءْ

جاءت الحروف الكوفية

وليست إلاّ نقشاً آخر لصوت آرام

والسلامُ للضاد

للقلم النبطي الآرامي

سلامٌ له حيث وُلد وحيث أقام

وحيث هاجرْ

إلى اوغاريت يأخذني اليوم هذا القلم

(هل يأخذ معه المعنى ويوزِّعه على فقراء الشكل؟)

لا بلسانه يتكلم الحجر هنا بل بأردافه له جذورٌ كالشجر

له أطفال يلعبون مع النجوم والشهبِ وليس عندهم شيءْ

السماءُ هي التي تأخذ ما يقطفون

قلتُ : السماءْ لكنْ كيف سيعلِّمني هذا القلم أن أنقش أو أكتب

سماءً تبدو كأنها الأخيرة؟ أن أرسم تحتها حاضراً لا أكاد أراه

إلاَّ محمولاً على حصاةٍ سوداءَ تدحرجها يدُ الله؟ وأن أقول ماضياً

تجرُّهُ الريحْ؟

والطين هنا يرسم الروح لا طينُ سومرَ وبابلَ وآرامْ بل طينُ

قريش بين ألواحه شاعر لم يبق منه غيرُ قدمه اليسرى

وغيرُ أسماء غامضةٍ لبعضٍ من كتبه بينها قاضٍ: رأسٌ

على طبقْ

للموت هنا حياته السريةُ الأخرى

ويحكي من هنا يمرُّ الله كل يومْ

إلى أين تقودني أيها القلم؟

وماذا تفعلين بي أيتها الأبجدية؟

بلوتِني لأقولَ بكِ المَحْوَ

لأسألَ: هل ضيَّعَ التاريخ حقيبة أوراقه الخاصة؟

هل سنظلُّ نشرب ماءً لا نقدر أن نراه؟

إلى متى تُؤخذ الثمار منا ـ نحن الذين

نملك الجذور؟

ماذا تفعلين بى أيتها الأبجديةُ؟

هل بقدمَىْ هاجرَ علىَّ أن أكتب؟

هل بعطش إسماعيل وتيههِ؟

هل كتبتِ علىَّ ألاَّ أتفيأ غير شجرة الجحيمْ؟

قلْ أنا الغريبُ وأتقنْ هندسة المنفى

قل خيرٌ لى أن أرقص مع هذا الغبار

وقلْ سأكتب آخر قصائدى

على اخر ورقةٍ

من هذا البرْدىِّ الأخيرْ

- ١١ -

بلبلٌ فى شجرة عرعرْ

[بعصير العرعرِ مضافاً إلى السكَّرِ

نحصل على شراب الجنْ

وللعرعر رائحةٌ تجىء من الأعالى]

لا للشجرة يغنِّى بل لنا نحن الذين نعبر باكراً بين الغصن والحجر

وأنتِ أيتها الفراشة التى خرجتْ لتوهِا من قصر البنت، أليسَ

لكِ فرسٌ غيرُ هذا الهواء الذى يتصبَّبُ عرقاً؟ أليسَ

لكِ بيتٌ غيرُ هذا القفص الذى لا تكفُّ عن نسجه محابرُ

اللونِ وإبَرَ الموتْ؟

وحيٌ من جهة اللاتْ:

حبٌ

أن نكتشفَ

محيط المعنى

بسفينة النومْ

وحيٌ من جهة العُزَّى:

أعطيتُ للريحِ أن تقول الكلامَ الأخيرْ

للماءِ أن تحتويَ النارْ

أعطيتُ للجناح أن يقسم الفضاء قسمين -

واحداً للشهيق وآخر للزفيرْ

وحيٌ من لا جهةْ:

من الترابِ والحجرِ

لا من الورق

يجيء الكتابْ

كمثل ما أوحيِ

سأرى بعين الترابِ وأسمع بأذن الحجرْ

ولن أعوِّلَ إلاّ على ما يسكن جسدى

- ١٢ -

صباح الخيرِ أيتها الجدةُ الطيبةْ

هل بُنىَ بيتكِ من جسد الأرضِ أمْ من جسد السماء؟

الآنَ يخرج من بين ذراعيكِ قوسُ قزحٍ كأنه يتدلى

من أعناق غيومٍ بلون الدم يضع رأسهُ

على القدسِ وقدميهِ فى نهر الأردن، -

- كلاّ، لن أصغى إليهم

- ميلوا قليلاً إلى تلك القاعة التى يتفتّتُ فيها مسكُ التاريخْ

ولستُ أراك بِعينىَّ وحدهما

أراكِ بشهيقى وزفيرى

باللحظة التى جئتِ منها وبالتى أنا فيها

وبتلك التى تجىءُ فى نبض ما يجىءْ

كأنكِ بعضٌ منى وكأنى بعضٌ منكِ

هوذا أنا، وقد اتحدنا،

محمولٌ بكِ إلى الأيام الأولى من الخليقة التى اغتسلت بماء الأردنّ

وادخل معكِ عالماً يمتدُ بين الحجر وأخيه الإنسانِ ولا حدود لهُ

غيرُ الهواءِ والضوءْ

- كلاّ، لن أصغى إليهمْ

- ميلوا قليلاً إلى تلك القاعة التى يتفتّتُ فيها مسكُ التاريخ

أيتها الجدة الطيبةْ

ما هذا السرُّ الذى يغلب الشرع؟ صدقتِ

لا بالشرع يُفسَّرُ الكونُ بل بالحبْ

وها هو جارك البحرُ الميتُ يصعد بطيئاً فى اتجاه ينابيعه ماؤهُ مريضٌ لا راحة لهذا الدخان الذى يتبخر من أحشائهْ

فى الطرق حجيمٌ وحولها يعلو كرسىُّ اللهْ

- إن أعرتَ أذنيكَ لغير موسيقاه انطفأ صوتُكْ

يصعد البحرُ الميتُ لاتزال الذروةُ فى الجهة الثانيةِ من الطرفِ
الأقصى كنزتُ اليأسَ ولبستُ الجراحَ لكى أستطيعَ
أن آملَ غير أن الخريف يغزو الكلامَ وفى الخريف
يتكلم الغصن بحنجرةٍ جفَّت فى الخريف تطفو أوراق
اللقاء على وجه الموتْ

- بلى
سأكون أنا نفسى ربيعىَ الخاصَّ
وسأكتب آخر قصائدى
على آخر ورقةٍ
من هذا البَرْدىِّ الأخيرْ
الميِّتُ البحرُ يصعدُ

وفيما أهمس أيتها الجدةُ الطيبةُ احتضنينى، مُلوِّحاً
بالوداع أتخيلُ حيوانَ المستقبلِ
أتخيلُ ذلك الجسدَ الخِلاسىَّ الذى يتململ فى
أسرَّةِ الحجر
أصادف رأس التاريخ

وأخطىء

وليس خطأى إلانَرْداً لتدجين الدهرْ

بلى

سأكتبُ آخر قصائدى

على آخر ورقةٍ

من هذا البَرْدىِّ الأخيرْ.

أدونيس

(عمان - باريس 1992 / 1 / 30 -1991 / 10 / 18)

- الدرويش يخضر فوق جذع السنديان -

* ـ الهدف من هذه الدراسة تحديد مفهوم السلام عند الشاعر الفلسطينى «محمود درويش».

* ـ مادتها قصيدته التى بعنوان «على حجرٍ كنعانيٍ فى البحر الميت». وهى قصيدة حديثة العهد نسبياً تنتمى إلى عام 1992.

* ـ منهجها من وحى البنيوية، يستند إلى التفكيك والتركيب، ويستعين بمنطق التقابلات والتماثلات وصولاً بالبنية السطحية للمعنى إلى البنية العميقة.

وللبدء نقول: إن القصيدة ترسيلةٌ «message» لا تصل. فأما موضوع الترسيلة فهو الأرض المفقودة. وأما المتلقى الذى لا يتلقى فهو الأب المسئول عن افتقادها. وهنا تنشطر القصيدة إلى شطرين :

ـ فى الشطر الأول تركيزٌ على غياب الأب، وعواقب هذا الغياب فى عودويةٍ ثلاثية الإيقاع. ومن هذا الشطر تنبثق ترسيلةٌ أخرى حبلى بالسلام. ولكنها ـ بدورها ـ لا تصل لأن المتلقى يرفض أن يتلقى، وأن يصغى إلا إلى لحنه.

ـ وفى الشطر الثانى مقابلةٌ بين الأب وابنه، أبٍ ما ضوىٍ مسحورٍ بتفوق خصمه، لا يرى حلاً لمشكلته إلا فى التضحية بابنه على مذبح السلام. وابنٍ يؤمن بأن الأرض لحمه وعظمه، وأن إيمانه بقضيته صانع المعجزات، وأن الأفق الوحيد الذى يلوح له حربٌ آتيةٌ لا ريب فيها. وهذه الترسيلة لا تصل أيضاً مما يجعل الختام نواحاً على الأرض يذوب معه حتى الحلم بالطريق المؤدية إليها.

هذا هو هيكل القصيدة. فأما لغتها فلغة الصور الشعرية المتجاورة. فبناء القصيدة يقوم على وضع الصورة إلى جانب الصورة بما يشكل نسقاً «Séquence» من الصور التى تفضى - بدورها - إلى التجاور مع الأنساق الأخرى.

والقصيدة - بهذا المعنى - خزانةٌ من الصور الشعرية المرصوفة بعضها إلى جانب بعض فى تراتبيةٍ نسقية. وأما رصيدها فاللاهوت العبرى على وجه الخصوص ومخزون الذاكرة فى منطقةٍ ما فتئت تبنى تاريخها بالدم.

وسوف يكون من مهمتنا أن نفكك هذا الهيكل إلى فقراته ومفاصله، وأن نسوى خلقه بما نكسوه من اللحم والشحم، ثم ننفخ فيه الحياة بروح الصورة الشعرية، وتدفقها، وما يختزن فيها من نبض.

فإلى القصيدة أولا:

ـ على حجرٍ كنعانيٍ فى البحر الميت ـ

١ ـ لا بابَ يفتحه أمامى البحرُ...

٢ ـ قلتُ : قصيدتى

٣ ـ حجرٌ يطير إلى أبى حجلاً. أتعلم يا أبى

٤ ـ ما حلَّ بى؟ لابابَ يغلقه علىَّ البحرُ، لا

٥ ـ مرآة أكسرها لينتشر الطريقُ حصىً... أمامى

٦ ـ أو زبدْ...

٧ ـ هل من أحدْ

٨ ـ يبكى على أحدٍ لأحمل نايهُ

٩ ـ عنهُ، وأُظهرَ ما تبطَّنَ من حطامى؟

١٠ ـ أنا من رعاة الملح فى الأغوارِ. ينقر طائرٌ

١١ ـ لغتى، ويبنى عشَّ زرقته المبعثرَ فى خيامى...

١٢ ـ هل من بلدْ

١٣ ـ ينسلُّ منى كى أراه،كما أريدُ، وكى يرانى

١٤ ـ فى الشاطىء الغربى من نفسى على حجر الأبدْ؟

١٥ ـ هذا غيابكَ كله شجرٌ، يُطلُّ عليكَ منكَ ومن دخانى

١٦ ـ نامت أريحا تحت نخلتها القديمةِ، لم أجدْ

١٧ ـ أحداً يهزُّ سريرها: هدأتْ قوافلهم فنامى...

١٨ ـ وبحثتُ لاسمى عن أبٍ لا سميٍ، فشقتنى عصاً

١٩ ـ سحريةٌ، قتلاىَ أمْ رؤياىَ تطلع من منامى؟

٢٠ ـ الأنبياءُ جميعهم أهلى، ولكنَّ السماء بعيدةٌ

٢١ ـ عن أرضها، وأنا بعيدٌ عن كلامى..

٢٢ ـ لا ريحَ ترفعني إلى أعلى من الماضي هنا
٢٣ ـ لا ريحَ ترفع موجةً عن ملح هذا البحر، لا
٢٤ ـ راياتٍ للموتى لكي يستسلموا فيها، ولا
٢٥ ـ أصوات للأحياء كي يتبادلوا خُطَبَ السلامِ...
٢٦ ـ والبحر يحمل ظليَ الفضيَّ عند الفجرِ، يرشدني إلى
٢٧ ـ كلماتيَ الأولى لثدي المرأة الأولى، ويحيا ميتاً
٢٨ ـ في رقصة الوثني حول فضائه،
٢٩ ـ ويموت حياً في ثنائيِّ القصيدةِ والحسامِ،
٣٠ ـ ما بين مصر وبين آسيا والشمال... فيا غريبْ
٣١ ـ أوقفْ حصانكَ تحت نخلتنا! على طرق الشآمِ
٣٢ ـ يتبادل الغرباء في ما بينهم خُوَذاً سينبتُ فوقها
٣٣ ـ حبقٌ يوزعه على الدنيا حمامٌ قد يهبُّ من البيوتْ
٣٤ ـ والبحر ماتَ، من الرتابة، في وصايا لا تموتْ
٣٥ ـ وأنا أنا إن كنتَ أنتَ هناك أنتَ، أنا الغريبْ
٣٦ ـ عن نخلة الصحراء منذ ولدتُ في هذا الزحامِ
٣٧ ـ وأناأنا، حربٌ عليَّ وفيَّ حربٌ.. يا غريبْ
٣٨ ـ علِّقْ سلاحكَ فوق نخلتنا، لأزرعَ حنطتي
٣٩ ـ في حقل كنعانَ المقدسِ... خُذْ نبيذاً من جراري
٤٠ ـ خذ صفحةً من سفر آلهتي.. وقسطًا من طعامي
٤١ ـ وخُذِ الغزالةَ من فخاخ غنائنا الرعوي، خُذْ
٤٢ ـ صلواتِ كنعانيةٍ في عيد كرمتها، وخذْ عاداتنا
٤٣ ـ في الريِّ. خذْ منا دروس البيتِ. ضع

٤٤ ـ حجراً من الآجرِّ، وارفعْ فوقه برج الحمامِ

٤٥ ـ لتكونَ منّا إنْ أردتَ، وجار حنطتنا. وخذْ

٤٦ ـ منّا نجوم الأبجديةِ، يا غريبْ

٤٧ ـ واكتبْ رسالاتِ السماءِ معى إلى

٤٨ ـ خوف الشعوبِ من الطبيعةِ والشعوبْ

٤٩ ـ واتركْ أريحا تحت نخلتها، ولا تسرقْ منامى

٥٠ ـ وحليبَ امرأتى، وقوتَ النمل فى جرحِ الرخام!

٥١ ـ أأتيتَ... ثم قتلتَ... ثم ورثتَ، كى

٥٢ ـ يزداد هذا البحرُ ملحا؟

٥٣ ـ وأنا أنا أخضرُّ عاماً بعد عامٍ فوق جذع السنديانِ

٥٤ ـ هذا أنا، وأنا أنا. وهنا مكانى فى مكانى

٥٥ ـ والآن فى الماضى أراكَ، كما أتيتَ، ولا ترانى

٥٦ ـ والآن فى الماضى أضىءُ لحاضرى

٥٧ ـ غدهُ... فينأى بى زمانى عن مكانى

٥٨ ـ حيناً، وينأى بى مكانى عن زمانى

٥٩ ـ والأنبياءُ جميعهم أهلى، ولكنَّ السماء بعيدةٌ

٦٠ ـ عن أرضها، وأنا بعيدٌ عن كلامى

٦١ ـ والبحرُ ينزل تحت سطح البحرِ كى تطفو عظامى

٦٢ ـ شجراً. غيابى كله شجرٌ، وبابى ظلهُ

٦٣ ـ قمرٌ. وكنعانيةٌ أمى. وهذا البحر جسرٌ ثابتٌ

٦٤ ـ لعبور أيام القيامةِ. يا أبى، كم مرةً

٦٥ ـ سأموت فوق فراش إمرأة الأساطير التى

٦٦ ـ تختارها «أناتُ» لى فتشبُّ نارٌ فى الغمامِ

٦٧ ـ كم مرةً سأموتُ فى نعناع أحواضى القديمةِ كلما

٦٨ ـ فركتْهُ ريحُ شمالكَ العالى رسائلَ من يمامِ؟

٦٩ ـ هذا غيابى سيدٌ يتلو شرائعه على

٧٠ ـ أحفاد لوطَ، ولا يرى لسدومَ مغفرةً سوایْ

٧١ ـ هذا غيابى سيدٌ يتلو شرائعه ويسخر من رؤایْ

٧٢ ـ ما قيمةُ المرآةِ للمرآة؟ لى وجهٌ عليكِ، وأنتَ لا

٧٣ ـ تصحو من التاريخِ، لا تمحو بخار البحرِ عنكْ

٧٤ ـ والبحرُ، هذا البحرُ، أصغرُ من خرافتهِ وأصغرُ من يديكْ

٧٥ ـ هو برزخ البلور، أولهُ كآخره، ولا معنى هنا

٧٦ ـ لدخولكَ العبثىِّ فى أسطورةٍ تركتْ جيوشاً للركام

٧٧ ـ ليمرَّ جيشٌ آخرٌ يروى روايته ويحفر لاسمهِ

٧٨ ـ جبلاً، ويأتى ثالثٌ ويخطُّ سيرةَ زوجةٍ خانتْ، ويمحو رابعٌ

٧٩ ـ أسماء مَنْ سبقوا. هناك لكل جيشٍ شاعرٌ

٨٠ ـ ومؤرخٌ، وربابةٌ للراقصات الساخرات من البدايةِ والختام...

٨١ ـ وسدىً أفتشُ عن غيابى، فهو أبسطُ من حمير

٨٢ ـ الأنبياءِ تمرُّ فوق السفح حاملةً سماءً للأنام...

٨٣ ـ والبحرُ، هذا البحرُ فى متناول الأيدى. سأمشى فوقهُ

٨٤ ـ وأسكُّ فضتهُ، وأطحنُ ملحه بيدىْ. هذا البحرُ لا

٨٥ ـ يحتله أحدٌ. أتى كسرى وفرعونَ وقيصرَ والنجاشيّ

٨٦ ـ والآخرونَ، ليكتبوا أسماءهم، بيديْ، على الواحهِ

٨٧ ـ فكتبتُ : لاسمي الأرضُ، واسمُ الأرضِ آلهةٌ تشاركني مُقامي

٨٨ ـ في المقعد الحجريِّ. لم أذهبْ ولم أرجعْ مع الزمنِ الهلامي

٨٩ ـ وأنا أنا ،ولو انكسرتُ... رأيتُ أيامي أمامي

٩٠ ـ ذهباً على أشجاريَ الأولى، رأيتُ ربيع أمي، يا أبي

٩١ ـ ورأيتُ ريشتها تطرِّزُ طائرينِ: لشالها،، ولشالِ أختي

٩٢ ـ وفراشةً لم تحترقْ بفراشةٍ من أجلنا، ورأيتُ لاسمي

٩٣ ـ جسداً: أنا ذَكَرُ الحمامِ يئنُّ في أنثى الحمامِ.

٩٤ ـ ورأيتُ منزلنا المؤنثَ بالنباتِ، رأيتُ باباً للدخولْ

٩٥ ـ ورأيتُ باباً للخروج، ورأيتُ باباً للخروجِ وللدخولْ...

٩٦ ـ هل مرَّ نوحٌ من هناكَ إلى هناك لكي يقولْ

٩٧ ـ ما قال في الدنيا: لها بابانِ مختلفانِ، لكنَّ الحصانَ يطير بي

٩٨ ـ ويطير بي أعلى وأسقط موجةً جرحتْ سفوحاً، يا أبي

٩٩ ـ وأنا أنا ولو انكسرتُ، رأيتُ أيامي أمامي

١٠٠ ـ ورأيتُ بين وثائقي قمراً يطلُّ على النخيلْ...

١٠١ ـ ورأيتُ هاويةً، رأيتُ الحربَ بعد الحربِ، تلك قبيلةٌ

١٠٢ ـ دالتْ، وتلكَ قبيلةٌ قالتْ لهولاكو المعاصرِ: نحن لكْ

١٠٣ ـ وأقولُ: لسنا أُمّةً أَمَةً، وأبعث لابن خلدونَ احترامي

١٠٤ ـ وأنا أنا، ولو انكسرتُ على الهواء المعدنيِّ... وأسلمتني

١٠٥ ـ حربُ الصليبيِ الجديدِ إلى إلهِ الانتقامِ

١٠٦ ـ وإلى المغوليِّ المرابطِ خلف أقنعة الإمامِ

١٠٧ ـ وإلى نساء الملح فى أسطورةٍ نخرتْ عظامى...

١٠٨ ـ وأنا أنا، إن كنتَ أنتَ أبى، ولكنى غريبْ

١٠٩ ـ عن نخلة الصحراء منذ ولدتُ فى هذا الزحامِ

١١٠ ـ وأنا أنا، لا بابَ يفتحه أمامى البحرُ

١١١ ـ قلتُ : قصيدتى

١١٢ ـ حجرٌ يطير إلى أبى حجلاً. أتعلم يا أبى

١١٣ ـ ما حلَّ بى؟ لا بابَ يغلقه علىَّ البحرُ. لا

١١٤ ـ مرآةَ أكسرها لتنتشرالطريق رؤىً...

١١٥ ـ والأنبياءُ جميعهم أهلى، ولكنَّ السماءَ بعيدةٌ

١١٦ ـ عن أرضها، وأنا بعيدٌ عن كلامى...

***

لو أخذنا القصيدة من عنوانها لبدا لنا هذا العنوان إشكاليةً مفتوحةً على احتمالين: فهل يكون الحجر الكنعانى رقيماً يقرؤه الدرويش، أم رقيماً يخط عليه؟.

وبمعنى آخر: هل يريد الدرويش أن يعيدنا إلى تاريخ الكنعانيين، أم أنه يريد أن يضيف جديداً إلى هذا التاريخ؟. لاشك أن الإجابة ضرب من الدخول فى فن الحزازير مالم نتقدم فى التحليل.

والقصيدة فاتحةٌ ولبابٌ وخاتمة.

ـ تتفتح القصيدة على معجزةٍ منفية:

لا باب يفتحه أمامى البحر[1]...

والمعجزة هى ما ظهر على يد «موسى» حين رفع عصاه ومدَّ يده فوق البحر فشقَّه[2]. ولكنّ الدرويش محرومٌ من هذه المعجزة. والمقارنة بين المعجزة ونفيها خصبةٌ ومثيرة. ففى حين تمكَّنَ «موسى» بقوةٍ خارقةٍ أن يفتح بوابةً فى البحر يعبر منها شعبه، ويضع حداً لتاريخٍ طويلٍ من العبودية، إن الدرويش يجد نفسه عاطلاً من هذه المعجزة. وفى حين كان العبرانيون يخترقون البحر فى اتجاه أرضهم الموعودة، إن الدرويش يجد نفسه محروماً من أية أرض. فلا معجزةً واعدة، ولا أرضاً موعودة، وإنما غربةٌ ونفىٌ وسلطان يأس.

فإذا انتقل الدرويش من المستوى اللاهوتى إلى المستوى التاريخى وجد نفسه - مرةً أخرى - أمام سلطان اليأس:

لا بابَ يغلقه علىَّ البحرُ[3]

فلقد أغلق البحر بابه على «طارق بن زياد»[4] وألقى به أمام حقيقة لالبس فيها، فإما النصر وإما الموت. ولكنَّ الدرويش لا يجد تحت قدميه أرضاً يرتكز عليها، وتضعه أمام هذا الخيار. فلا المعجزة تدركه، ولا الواقع يسعفه، وتبقى الأرض... لا أرض.

حتى إذا مالاذ الدرويش بالخرافى والعجيب وجد نفسه - مرةً أخرى - بطلاً مهيض الجناح:

---

1 - السطر الأول من القصيدة.

2 - الكتاب المقدس - سفر الخروج - الإصحاح الرابع عشر والسابع عشر - دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط - 1985.

3 - السطر الرابع من القصيدة.

4 - فاتحُ الأندلس. أصله من البربر. ولد عام 670 م، وتوفى عام 720 فهرس «الأعلام» - خير الدين الزركلي - المجلد الثالث - دار العلم للملايين - بيروت - لبنان - ص 217.

لا مرآةَ أكسرها لينتشر الطريق حصىً... أمامى

أو زبدٌ...[1]

فمن المعروف فى القصص العجيب أن المرآة أداةٌ سحريةٌ يلوذ بها البطل لتحولَ بينه وبين مطارديه. والصورة هنا مركّبة: فالمرآة التى تتحول إلى نهرٍ أو بحرٍ يمنع العدو من اللحاق بالبطل، يمكن أن تتحول أيضاً إلى زبدٍ أو مياهٍ هائجةٍ تفصل بينهما، وتسمح للبطل بالعودة إلى دياره[2]. هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى فإن الحصى فى الصورة يعيدنا إلى قصة «عُقلة الأُصبع» الذى خرج به أبواه ليرمياه وإخوته فى الغابة. ولكنه وظف ذكاءه فنشر الحصى الأبيض فى الطريق ليدرك سبيل العودة بمفرده[3].

والصورة بكاملها تقوم على غياب المساعد السحرى الذى يدلُّ الدرويش إلى أرضه، أو يمنع العدو من مطاردته..فالدرويش مطاردٌ أبداً، وأبداً بلا أرض.

هكذا تبتعد الأرض ثلاثاً عن الدرويش، فاللاهوتى والواقعى والخرافى العجيب.. كلها أبواب أحكمت إغلاقها فى وجه الفلسطينى التائه المحروم حتى من أبيه:

قلتُ: قصيدتى

حجرٌ يطير إلى أبى حجلاً. أتعلم يا أبى

ما حلُّ بى[4] **؟**

---

1 – السطران الخامس والسادس من القصيدة.

2 – فى القصص العجيب الذى مازال فى معظمه شفهياً عند العرب يستخدم البطل المرآة كمساعدٍ سحرىٍ يحول بينه وبين العدو الذى يطارده.

3 – «عقلة الأصبع» ـ عادل الغضبان ـ دار المعارف ـ مصر ـ سلسلة المكتبة الخضراء للأطفال.

4 – السطور 1 - 2 - 3 من القصيدة.

فأبوه لا يدرى ما حلّ به. وقصيدته التى يرميها فى اتجاه أبيه تبقى ترسيلةً معلقةً فى فضاءٍ من التيه. وهنا ترتسم صورة القطيعة بين القضية الفلسطينية والواقع العربى. فالدرويش يخاطب أباه، ولكنَّ خطابه يدور على نفسه دوران اللابرنت. وفى الأسطورة اليونانية أن اللابرنت مبنىٌ على شكلٍ لولبيٍ ترسمه رقصة الحجل. ولم يكن من سبيلٍ لنجاة «ديدال» وابنه «إيكار» من متاهة اللابرنت لو لم يكن ديدال» هو الذى شيَّدَ بنفسه هذا القصر واحتفظ بسره[1]. ولكنَّ اللابرنت الذى وجد الدرويش نفسه أسيراً فيه هو لابرنت اللغة. فاللغة قطيعةٌ بينه وبين أبيه. وخطابه ترسيلةٌ لا تمرُّ لأن المتلقى لا يتلقى. وفى ظل غياب الأب يبقى خطاب الدرويش أصواتاً تدور فى التيه.

أرضٌ غائبة، وأبٌ غائب، وابنٌ متروكٌ للغياب. فلتتحول الأرض الغائبة إلى أرضٍ فقيدة:

هلْ منْ أحدْ

يبكى على أحدٍ لأحمل نايه

عنهُ، وأُظهرَ ما تَبَطَّنَ من حطامى؟[2]

فالدرويش ينوء بفاجعته، ولكنه ما من أحدٍ يعترف بها. والصورة هنا مغرقةٌ فى مأساويتها. فلقد فُجع الدرويش بأعز ما لديه، ولكنه أُكره على التعتيم على فجيعته، مما وضعه فى حالةٍ غريبة. فهل يستطيع المرء أن يبكى على ميتٍ غير معترف بموته دون أن يُتهم بالجنون؟ وإذاً، فلْيبحث الدرويش عن ميتٍ آخر يستعيره ليُظهرَ به ما تبطَّنَ من آلامه. وبصيغة أخرى فإن الدرويش محرومٌ منَ التحسر على غائبه لأنه لا أحد يعترف بغيابه. فمثلُ هذا الاعتراف سيضع الآخرين أمام إشكاليةٍ لا يرغبون فى حلها، أو مسئولية لا يريدون مواجهتها.

فإذا سألتَ عن هذا الغائب جاءك الجواب إنه الأرض. فالأرض الغائبة هى موضوع الخطاب الذى يبثُّهُ الدرويش إلى أبيه ويبقى دائراً فى الفراغ. ولما كان

1- "Les Mythes grecs"- " R. Graves" - traduit en français par "M. Hafez" - éd; Fayard - Paris 1967 P.P 251 ... 256.

2 - السطور 7 -8 -9 من القصيدة.

الدويش يستعير غائباً ميتاً للبكاء من خلاله، فإنه يصبح في وسعنا تحديدُ غائبهِ بالأرض الفقيدة. حتى إذا وصل إلى قوله مخاطباً أباه:

هذا غيابكَ كلهُ شجرٌ يطلُّ عليكَ منكَ ومن دخاني(1)

تَكَشَّفَ لنا أن الأرض الفقيدة أرضٌ قتيلة. فالأب كان غائباً عند موتها. وكان عليه أن يقوم بفعلٍ ما يحول بينها وبين الموت. ولكنه بقى منعَّمَ البال، هادىء النفس يحوّل احتراق ابنه إلى ظلّ وارفٍ يهدأ فى نعيمه. أفلا تنطوِي الصورة هنا على أن الابن وحده هو الذى حاول أن يدفع الأذى عن أمه، ويردَّ غائلة الموت؟:

أنا من رعاة الملح فى الأغوار. ينقر طائرٌ

لغتى، ويبنى عشَّ زرقته المبعثرَ فى خيامي...(2)

فالدرويش من رعاة الملح فى الأغوار. والملح رمز الوفاء عند العربى. والدرويش نموذج الوفاء للأرض، يرعى حرمتها وذمامها، يغنّى حريتها، ويبعث الأمل فى استردادها. ولئن كانت لغته هى التى تبنى عش الأمل المبعثرَ فى خيام اللاجئين، إن الزرقة هى التى ترسم أفق العودة، فى حين يرسم الطائر سرعة الإنجاز. فهل من بلدٍ يصنعه الدرويش على هواه؟:

هل من بلدْ

ينسلُ منى كى أراهُ، كما أريدُ، وكى يرانى

فى الشاطىء الغربى من نفسى على حجر الأبدْ(3)

إن الدرويش يطالب بحقه فى وطنٍ يصنعه هو لا الآخرون؛ وطنٍ يحتضنه لحظة غروبه الأبدى؛ وطنٍ يكون فيه قبر.

---

1 - السطر الخامس عشر من القصيدة

2 - السطران العاشر والحادي عشر من القصيدة.

3 - السطور 12 - 13 - 14 من القصيدة.

هذه هى أرض الدرويش وقد تحولت إلى أم يحنٌ إليها، ويحلم بالدفء فى رحمها. ولكنها أمٌ ضائعةٌ ولا طريق تؤدى إليها، وأمٌ فقيدةٌ ولا أحد يعترف بموتها، وأمٌ قتيلةٌ ولا أبَ يحمى الحمى ويصون الديار.

هكذا نجد أنفسنا أمام موقفين متباينين من قضية الأرض: موقف الابن الذى يندب وينوح، وموقف الأب الذى غضَّ الطرف عن موتها وراح يلتمس الرفاه على جثتها.

وانطلاقاً من هذين الموقفين المتباينين تسلك القصيدة دربين متباينين: درب الآلام الذى يجتازه الابن وأمه صعوداً إلى الجلجلة، ودرب الأب الغارق فى نعيم الغياب.

فأما الدرب الأولى فإن القصيدة تجتازها من السطر السادس عشر وحتى السطر الثالث والستين. وأما الدرب الثانية فتجتازها القصيدة من السطر الرابع والستين وحتى السطر السابع بعد المائة.

***

1- درب الآلام:

ومن اقتفاء الخطوات على هذه الدرب وجدنا أنها تتوزع فى ثلاثة أنساق يتألف كل منها من أربعة منصوصات «Énoncés». ولقد رأينا أن نقدم كل ذلك فى جدولٍ يحترم البعدين التزامنى «Synchronique» والتزمنى «diachronique» للمنصوصات. فأما البعد التزامنى فتمثله منصوصات كل نسقٍ حسب تتابعها الزمنى. وأما البعد التزمنى فتمثله المنصوصات المتشابهة فى الأنساق الثلاثة.

وغنيٌ عن البيان الإشارة إلى الجدول البنيوى الذى قدمه «كلود ليڤي ستروس» لأسطورة أوديب(1). فمن روح تلك الطريقة وشفافيتها تنبع طريقتنا فى بناء الجدول التالى:

1- "Anthropologie structurale" - Cl - Lévi - Strauss" - Tome 1-P.P 225... 255- éd:- Plon- Paris- 1958- 1974.

الانساق / النصوصات	1	2
1	نامت أريحا تحت نخلتها القديمةِ، لم أجدْ احداً يهزُّ سريرها: هدأتْ قوافلهم فنامي..	وبحثت لاسمي عن أبٍ لا سمي، فشقتني عصاً سحريةٌ، قتلايَ أم رؤيايَ تطلع من منامي؟ لا ريحَ ترفعني إلى أعلى من الماضي هنا لا ريحَ ترفع موجةً عن ملح هذا البحر لا رايات للموتى لكي يستسلموا فيها، ولا أصوات للأحياء كي يتبادلوا خُطَبَ السلام...
2	اوقفْ حــصـــانكَ تحت نخلتنا.....	أتيتَ... ثم قتلتَ... ثم ورثتَ، كي يزداد هذا البحر ملحا؟
3	هذا أنا، وأنا وأنا. وهنا مكاني في مكاني والآن في الماضي أراكَ، كما أتيتَ، ولا تراني	والآن في الماضي أضيء لحاضري غده... فينأى بي زماني عن مكاني حيناً، وينأى بي مكاني عن زماني

4	3
والبحر يحمل ظلّيَ الفضيَّ عند الفجرِ، يرشدني إلى كلماتيَ الأولى لثدي المرأة الأولى، ويحيا ميتاً في رقصة الوثنيِّ حول فضائه، ويموت حيًا في تنائي القصيدة والحسام، ما بين مصر وبين آسيا والشمال . فيا غريبْ	الأنبياء جميعهم أهلي، ولكنَّ السماء بعيدةً عن أرضها، وأنا بعيدٌ عن كلامي.
وأنا أنا أخضرُّ عاماً بعد عامٍ فوق جذع السنديانِ	. على طرق الشأم يتبادل الغرباء في ما بينهم خُوَذاً سينبت فوقها حبقٌ يوزعه على الدنيا حمامٌ قد يهب من البيوتْ والبحرمات، من الرتابة، في وصايا لاتموتْ وأنا أنا، ان كنتَ أنتَ هناك أنتَ، أنا الغريبْ عن نخلة الصحراء منذ ولدتُ في هذا الزحامِ وأنا أنا، حربٌ عليَّ وفي حربٍ . يا غريبْ علِّقْ سلاحكَ فوق نخلتنا، لأزرعَ حنطتي في حقل كنعانَ المقدسِ . خذْ نبيذاً من جراري خذْ صفحةً من سفر الهتي . وقسطاً من طعامي وخذ الغزالة من فخاخ غنائنا الرعوي، خذْ صلوات كنعانيةٍ في عيد كرمتها، وخذْ عاداتنا في الريِّ. خذْ منا دروس البيت. ضعْ حجراً من الآجرِّ، وارفعْ فوقه برج الحمامِ لتكون منَّا إن أردتَ، وجارَ حنطتنا. وخذْ منا نجوم الأبجديةِ يا غريبْ واكتبْ رسالات السماء معي إلى خوف الشعوب من الطبيعةِ والشعوبْ واتركْ أريحا تحت نخلتها، ولا تسرقْ منامي وحليب امرأتي، وقوتَ النمل في جرح الرخامِ!
والبحرُ ينزل تحت سطح البحر كي تطفو عظامي شجراً. غيابي كلهُ شجرٌ. وبابي ظلهُ قمرٌ وكنعانيةٌ أمي. وهذا البحر جسرٌ ثابتٌ لعبور أيام القيامة....	والأنبياءُ جميعهم أهلي، ولكنَّ السماءَ بعيدةٌ عن أرضها، وأنا بعيدٌ عن كلامي

أما الآن وقد استقرت المنصوصات على هذا النحو، فقد قررنا أن نبدأ بقراءتها أمثالياً «Paradigmatiqument»؛ أعنى من خلال انتماء كل مجموعةٍ منها إلى عمودٍ معين. حتى إذا ما انتهينا من قراءة الأعمدة الأربعة عدنا إلى المنصوصات فى تسلسلها الأفقى؛ أعنى فى أنساقها.

ولئن كان من شأن ذلك كل ذلك أن يمنحنا البنية العميقة للنص، فإنه لن يحرمنا من لذة الصور الشعرية وما تحفل به من حرارةٍ وامتلاء.

ـ فى المنصوص الأول من العمود الأول تظهر «أريحا» طفلةً يتيمةً مستسلمةً للرعب والسهاد. والصورة هنا تنهل من مصدرين؛ توراتىٍ وقرآنى، فضلاً عن أنها تشع فى اتجاهين؛ قديمٍ وحديث.

فأما المصدر التوراتى، فإنه يزودنا بصورةٍ من أعنف صور الغزو فى التاريخ[1]. لقد بقيت «أريحا» سبعة أيامٍ مسهّدةً لا تنام. وفى كل يومٍ من الأيام الستة الأولى كان العبرانيون يدورون حولها دورةً واحدة. وفى اليوم السابع داروا سبع دورات متتالية. حتى إذا ما جاءت الدورة الأخيرة وأمر «يشوع» شعبه أن يهتف هتاف رجلٍ واحد، وأن يضرب بالأبواق ضربة رجلٍ واحد، سقط السور فى مكانه. ودخل اليهود إلى المدينة بعد أن حرّموا كل ما فيها للرب إلا البغى «راحاب» استحياها وأهلها «يشوع» اعترافاً بما قدمته لجواسيسه.

هذه هى «أريحا» القديمة وقد استحضرها الدرويش ليرسم بها صورة لـ «أريحا» الجديدة. و «أريحا» الجديدة رمزٌ لفلسطين المعاصرة وما تعرضت له من رعبٍ وتسهيد. فالغزاة قافلةٌ إثر قافلة [2]، وفلسطين ما تكاد ترخى أجفانها للنومِ حتى تجدمَنْ يؤرقها بالخوف والرعب.

فإذا انتقلنا إلى المصدر القرآنى وجدنا «مريم» العذراء وحيدةً خائفةً تنتبذ لنفسها مكاناً بعيداً عن القوم: «فحملته فانتبذتْ به مكاناً قصيًّا. فأجاءها المخاض

---

1 - «الكتاب المقدس» ـ سفر «يشوع» ـ الإصحاح السادس.

2 - عدْ إلى السطر 17 من القصيدة

إلى جذع النخلة قالت يا ليتنى متُّ قبل هذا وكنت نسياً منسيًا. فناداهامن تحتها ألا تحزنى قد جعل ربك تحتكِ سريًا. وهُزِّى إليكِ بجذع النخلة تساقط عليكِ رُطَباً جَنِيًا»[1].

فلقد حملت العذراء، وألجأها الطلقُ إلى جذع نخلةٍ تستند إليه وتلقى بحملها المقدس فى حزنٍ ورعب. وهنا يتم المزج بين المصدرالقرآنى والمصدر التوراتى لتظهر «أريحا» الجديدة طفلة يتيمة خائفة تحت نخلتها القديمة[2]. فالنخلة فى هذا السياق تعنى الوحدة. و «أريحا» الجديدة تجدنفسها - مرةً أخرى - فى ظلِّ وحدتها القديمة. وفى ظلِّ غياب الأب الذى يهدِّىء من روعها، ويهزُّ سريرها تبقى فلسطين وحيدةً مسهَّدةً لا تنام. ويبقى ابنها وحده الذى يهدهد من أوجاعها، ويترقب من أجلها لحظات هدوء القوافل كى تنام. ولعلَّ الدرويش هنا يثير فى أذهاننا ذكرى النكبة الفلسطينية عام 1948. ففى هذا العام، وفى ظلِّ غياب الأب العربى، وجدت فلسطين نفسها وحيدةً مروَّعةً وما مِنْ أحدٍ يمدُّ لها يد العون.

- فى المنصوص الثانى يعيدنا الدرويش إلى حقيقتين: جفرافيةٍ وتاريخية. فأما الحقيقة الجغرافية فهى أن فلسطين - كجزءٍ من سورية - كانت عبر التاريخ ممراً إجبارياً للطريق الدولى العظيم. وفى هذا الممر كانت القوافل تتلاقى، والسيوف تتقاطع، والأفكار تُرسى. وأما الحقيقة التاريخية فهى النزاع الدائم بين البدو والحضر. ومن المؤرخين مَنْ ذهب إلى أن هذا النزاع يغطى جانباً كبيراً من تاريخ المنطقة. فالبدو الجياع الطامعون فى حياة الاستقرار كانوا يتغلغلون فى المناطق الحضرية بالسيف أو بالسلم. ولم يكن تاريخ العبرانيين القدماء فيما يروى الكتاب المقدس بالذات إلا تاريخاً لهذا العبور من البداوة إلى الحضارة[3].

---

1 - «القرآن الكريم» - «سورة مريم» - الآيات من 22 وحتى 25.

2 - عدْ إلى ا لسطرين 16 - 17 من القصيدة.

3 - «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» - الجزءان الأول والثاني - فيليب حتي - ترجمة الدكتور كمال اليازجي - مراجعة وتحرير الدكتورجبرائيل جبور - دار الثقافة - بيروت - ط 3 - ص . ص 47 - 46 و 64 ... 66.

وربما كان في هذا ما يكفي لتأويل الصورة الشعرية في المنصوص الثاني.

فالدرويش يخاطب الغريب، ويدعوه إلى أن يوقف حصانه تحت نخلته[1]. وريثما تتحدد هوية الغريب، فإننا سنقتصر على القول إنه الغريب عن أرض كنعان.

وفي دعوة الدرويش كَرَمٌ وحسنُ ضيافة. فالنخلة تُقدِم الظلَّ والثمر. والدرويش عندما يدعو الغريب إلى إيقاف حصانه تحت نخلته، إنما يدعوه ليستظلَّ بظلها ويأكل من ثمارها. إنه يقاسمه ثروته، ويقول له بصيغةٍ أخرى: نزلتَ أهلاً ووطئت سهلاً.

ـ ولكن الغريب لم يأتِ ضيفاً ولا شريكاً، وإنما جاء غازياً وارثاً للأرض. وهنا يأتي المنصوص الثالث ليؤكد فيه الدرويش هويته وتشبثه بالأرض[2]. فهويته راسخةٌ لا تتغير. والأرض التي يقف عليها ثابتةٌ لا تهتز. وهو يرى الغريب، ولكنَّ الغريب لا يراه. فلقد تمرس الدرويش في معرفة الغريب فجاءت صورته الحاضرة مطابقةً لصورته الماضية. ولكنَّ الجديد الآن أن الغريب لا يدرك ما سيؤول إليه الدرويش. فالدرويش كنعانيٌّ ينبعث من رماده. هويته السنديانةُ دائمةُ الاخضرار. والأرض التي تحتضنها أرضٌ لا يزيدها الموت إلا تفتحاً للحياة. وإذا كان الغريب عاجزاً عن قتله فإنه عاجزٌ عن إرث أرضه.

هذه هي منصوصات العمود الأول. وهي كما نرى منصوصات خاصة بالأرض. فالسمة المشتركة بينها هي الأرض. والأرض محاصرةٌ أولاً، مهاجَمةٌ ثانياً، ولكنَّ القتل والعنف لا يزيد الدرويش إلا إصراراً على التشبث بها والحق في امتلاكها.

---

1 - السطر 31 من القصيدة.

2 - السطران 54 - 55 من القصيدة.

- فى المنصوص الأول من العمود الثانى يبحث الدرويش عن انتماءٍ فتشقُّه عصا سحريةٌ، وتُحوِّله إلى طريق[1]. والصورة هنا قرآنيةٌ توراتية.

ففى التوراة «قال الرب لموسى مالكَ تصرخ إلىَّ: قلْ لبنى إسرائيل أن يرحلوا، وارفعْ أنتَ عصاكَ ومُدَّ يدك على البحر وشُقَّهُ، فيدخل بنو إسرائيل فى وسط البحر على اليابسة»[2].

وفى القرآن الكريم «فأوحينا إلى موسى أن اضربْ بعصاك البحر فانفلق»[3].

هذه هى خلفية الصورة الشعرية، فكيف يستثمرها الدرويش؟

لقد بحث موسى عن انتماءٍ فوجده فى الأرض الموعودة. وكانت المعجزة التى جاءت على يديه أنه شقَّ البحر فتحول البحرُ إلى طريقٍ لعبور الأحياء. ولكنَّ الدرويش وهو يبحث عن انتماءٍ يتحول إلى طريقٍ لعبور الأموات. ويتساءل الدرويش

عما إذا كان ما يراه حقيقةٌ أم مجرد رؤيا[4]. ولكنَّ الرؤيا تتحول - بدورها - إلى كابوسٍ ينهض الشاعر على هوله فيرى جثث القتلى وهى تملأ التاريخ الكنعانى فى فلسطين. فمن «أريحا» التى حُرِّمَتْ بحياتها وأحيائها للرب إلى دير ياسين وكفر قاسم وصبرا وشاتيلا يتحدد تاريخ الدرويش بأنه تاريخ لا ينتهى من القتل.

ولعلَّ الطفل المختبىء فى الدرويش يلعب دوراً فى بناء الصورة. ففى السادسة من عمره أيقظته أمه فجأةً ووجد نفسه يعدو بين التلال والجبال يطارده رصاصٌ لايفهم له معنى. وبعد ليلةٍ من التشرد والهروب؛ ليلةٍ داميةٍ من الزحف على البطن تارةً، والسير الحافى القدمين تارةً أخرى، وجد الدرويش نفسه لأول مرةٍ خارج حدود وطنه، ولأول مرةٍ فى حياته سمع اسم لبنان[5].

---

1 – السطر الثامن عشر من القصيدة.

2 – «الكتاب المقدس» - سفر الخروج - الإصحاح الرابع عشر.

3 – «القرآن الكريم» - سورة الشعراء - الآية الثالثة والستون.

4 – السطر التاسع عشر من القصيدة.

5 – محمود درويش شاعر الأرض المحتلة - رجاء النقاش - ص ص 90 ...116 .

فقرية الدرويش تنضمُّ إذاً إلى قافلة القرى الفلسطينية التى هُدِّمتْ، وينضمّ تاريخ الدرويش إلى هذا الكابوس الذى ليس لهوله انتهاء:

لا ريحَ ترفعنى إلى أعلى من الماضى هنا

لا ريحَ ترفع موجةً عن ملح هذا البحر،

لا راياتِ للموتى لكى يستسلموا فيها، ولا

أصوات للأحياء كى يتبادلوا خطب السلام[1]...

فالشاعر يبحث عن ريحٍ ترفعه إلى أعلى من الماضى؛ ريحٍ تفصل الموت عن الحياة، ولكنه لا يراها.

ومرةً أخرى نجد الدرويش يغرف من القرآن والتوراة. فالريح التى ترفع إلى أعلى ريحٌ قرآنية. والريح التى تفصل موجةً عن ملح البحر الميت ريحٌ توراتية. وكلتا الريحين تتدخل بمعجزةٍ إلهيةٍ لقلب الأوضاع القائمة. ففى القرآن الكريم أن الله أرسل - فى غزوة الخندق - ريحاً وجنوداً على المشركين لبلبلة صفوفهم، وقلب الأوضاع على رؤوسهم: «يا أيها الذين آمنوا اذكروا نعمة الله عليكم إذ جاءتكم جنود فأرسلنا عليهم ريحاً وجنوداً لم تروها، وكان الله بما تعلمون بصيرا»[2]. وفى سفر «يشوع» أن الرب تدخَّلَ لرفع مياه الأردن عن الأرض، والسماح للشعب اليهودى بالعبور[3].

ولكنَّ الدرويش محرومٌ من المعجزتين. فلا ريح ترفعه إلى أعلى من ماضيه، ولا ريح ترفع موجةً عن ملح هذا البحر الميت. فالموت ماضٍ مستمرٌ مذ كانت «أريحا» تحت نخلتها القديمة. والموت حاضرٌ مستمرٌ فى قتله للوجه الحيِّ من هذا البحر. إن الدرويش - بكلمةٍ أخرى - لا يرى معجزةً تفصل بين القتل والقتل؛ معجزةً تلجم القتل وتعزل موجةً واحدةً من أمواج الحياة عن بحر الموت.

1 - من السطر 22 إلى 25 فى القصيدة.

2 - «القرآن الكريم» سورة الأحزاب - الآية التاسعة.

3 - «الكتاب المقدس» - سفر «يشوع» - الإصحاح الثالث.

ومما يزيد فى الصورة ظلمةً، ويقضى على أى احتمالٍ بمعجزة، أن الأموات الذين يسقطون، إنما يسقطون بلا راية، وأن الأحياء الذين يعيشون، إنما يعيشون بلاهوية. فلا الأموات معترفٌ بموتهم، ولا الأحياء معتَرفٌ بوجودهم، هذا هو تاريخ العلاقة بين الفلسطينيين والإسرائيليين. فالفلسطينيون محرومون من أى وضع قانونيٍ يمكن أن يوقّعوا تحت رايته وثيقة استسلامهم.

ولعلنا نلاحظ أن المعجزة التى يبحث عنها الدرويش ولا تأتى هى هذا الوضع القانونى للإنسان الفلسطينى. فمثل هذا الوضع هو الذى يمكّن المهزوم من الاعتراف بهزيمته، والحصول على الامتيازات والضمانات التى يحصل عليها المهزوم. ولكنَّ واقع الحال أن الفلسطينيين بلا دولةٍ مما يجعل أمواتهم وأحياءهم خارج أى اعتراف. فموتاهم فدائيون يسميهم عدوهم إرهابيين ويُسقط عنهم أيةحقوق. وأحياؤهم ينضوون فى ظل منظمةٍ جاهزةٍ للتفاوض وتبادُلِ خطب السلام. ولكنها منظمةٌ غير معترفٍ بها، فضلاً عن أنها لا أرض ولا وطن؛ أعنى لا راية تتفاوض تحتها.

وخلاصة القول إن الدرويش يسمى المعجزة ريحاً، ويُلبس الريح ثوب الحالةالقضائية التى يمكن أن تقلب الأوضاع القائمة. ولكنه لا معجزة ولا ريح، وإنما موتٌ ومذبحة.

- وهنا تبرز هوية الغريب. ففى المنصوص الثانى[1] أن الغريب لم يدخل المنطقة مسالماً، وإنما جاءها غازياً؛ لم يوقف حصانه تحت نخلة «أريحا» وإنما ظلَّ يدور حول أسوارها؛ لم يعلِّقْ سلاحه عليها، وإنما استخدمه للرعب والقتل. والغريب لم يتقاسم الأرض مع أصحابها الكنعانيين، ولكنه جاء ليرثها، ولم يسعَ إلى التعايش معهم، ولكنه قضى عليهم ليأخذ ما يملكون. إن الغريب - بكلمةٍ واحدة - لم يعمل للتخفيف من ملوحة البحر، بل زاده ملحاً على ملح؛موتاً على موت.

- ويأتى المنصوص الثالث من العمود الثانى ليؤكد فيه الدرويش أن ماضى علاقته مع الغريب هو الدليل إلى مستقبلها. والمفارقة التى تذهل الشاعر أنه وهو

---

1 - السطران 51 - 52 من القصيدة.

ينظر إلى مستقبله بدءًا من ماضيه إنما يرى نفسه فى حاضر ينفصل الزمان فيه عن المكان. فالزمان الحاضر إعلانٌ لحقوق الإنسان، والمكان الحاضر تهجيرٌ وقتلٌ واحتلال. إن الفلسطينى يعيش الزمان الحديث فى مكانٍ بربرى. والغريب فى الأمر أن هذا التعامل الذى يخضع له الإنسان الفلسطينى؛ أعنى إخراجه من الزمن الذى يعيش فيه، إنما يتمُّ باسم الأنبياء.

وخلاصة القول فى منصوصات العمود الثانى أنها خاصةٌ بالقتل. فالسمة المشتركة بينها جميعاً هى استمرارية المجزرة. والمجزرة مستمرةٌ لسببين: الأول أن الفلسطينى محرومٌ من أى وضعٍ قانونىٍ يحفظ له حقوقه كإنسان، والثانى أن الغريب مصرٌ على امتلاك الأرض لا تقاسمها، وعلى القتل لا التعايش فى ظل نخلةٍ واحدة.

***

فأما منصوصات العمود الثالث فمخصصة للسلام

ـ وخطاب السلام يبدأ عند الدرويش من أن الأنبياء جميعهم أهله[1]. وسواءٌ توحّدَ هذا الخطاب مع الخطاب الإسلامى، أو جاء من خارجه، فإنه على أهميةٍ كبرى فى هذا السياق. فالدرويش يعترف بأنبياء عدوه، ويحترم قدسية لاهوته، ولكنه ما يلبث أن يحس بالخيبة والمرارة وهو يرى إلى عدوه يقتله باسم الأنبياء، ويبحث عن تسويغ ذلك فى اللاهوت. وإذا حاول الدرويش أن يستعيد خطاب السماء أدرك القطيعة بين السماء والأرض، وأدرك أن محاولته قبض الريح.

ولعلنا نلاحظ هنا أن خطاب السلام ـ فى هذا المنصوص ـ يتفجر من قلب المجزرة فكأنما يجىء هذا الخطاب تعبيراً عن الدهشة التى أصابت الشاعر الفلسطينى وهو يرى كيف تعايشت فى كنفه كل الأديان، فبات عاجزاً عن فهم ما يحل به باسم الأديان.

وهنا نقبض على حقيقةٍ أخرى فى هذا المنصوص. فالدرويش لا يدعو إلى السلام، ولكنه يرى السلام معطىً سابقاً، وحقيقةً قبليةً عاشها شعبه على مر

---

1 - السطران 20 ـ 21 من القصيدة.

القرون. فوطنه وطن التعايش الذى نادت به السماء، وجاء هو ليردد هذا النداء. ومن عجبٍ أنه هو الذى يعتنق رسالة السماء، ويردد خطابها، يجد نفسه ـ وباسمها ـ فى قلب المجزرة.

نحن إذاً أمام قطيعتين: الأولى بين السماء والأرض، ويمثلها اختراق الغريب لخطاب السماء، وتفسيره المشوه لدعوتها. والثانية بين الشاعر وكلامه. فالشاعر تعلَّم أن يردد كلاماً هو كلام السماء، ولكنه كلامٌ لا أحد يصغى إليه، ولا أذن تنفتح عليه.

ـ وفى المنصوص الثانى ـ وهو أطول منصوصات الجدول ـ يبسط الدرويش أسس السلام. وفى هذا المنصوص بالذات يبدو الدرويش كنعانياً على أفضل وجه. فقد برهن الكنعانيون فيما يقول المؤرخ فيليب حتي من خلال تاريخهم الطويل أنهم كانوا يحبون السلم، ولا يميلون إلى الأعمال الحربية. وكانوا يوجهون اهتمامهم إلى نواحى التجارة والفن والديانة، وليس إلى الحرب»[1].

وفى ضوء ذلك نستطيع أن نفهم الأساس الأول من أسس السلام وهو أن ينزع الغازى خوذته[2]. فتاريخ المنطقة بكامله يقوم على هذه الحقيقة. ففى كل مرةٍ كانت المنطقة تتعرض لهجمةٍ من هجمات البدو وغيرهم، كانت سرعان ما تمتصُّها، وتتوصل إلى صيغةٍ من صيغ التعايش مع أصحابها الذين يلقون خوذهم ويستقرون. وعلى مقبرةٍ من الخوذ الفولاذية «ينبت حبقٌ يوزعه على الدنيا حمامٌ قد يهبُّ من البيوت»[3]. فالغزاة يدفنون خوذهم ويزرعون فوقها الحبق. والكنعانيون يُطلقون الحمام من بيوتهم لالتقاط هذا الحبق وتوزيعه. وإذا كان الحمام تعبيراً عن الرغبة فى السلام والعيش المشترك، فإن الحبق تعبيرٌ عن الرهافة والحساسية. والرهافة هنا تقابل القسوة التى يتميز بها الحديد والفولاذ. ولكنَّ خصوصية الحبق

---

1 ـ «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» ص 92 ـ فيليب حتى ـ المصدر نفسه

2 ـ السطر 32 من القصيدة.

3 ـ السطران 32 ـ 33 من القصيدة.

لا تتوقف عند حساسيته ورهافته، وإنما تتعداها إلى قدرته على معالجة الجراح.[1] فكأن الغازي وهو يرمي خوذته ويزرع فوقها الحبق إنما يزرع ما يداوي به الجراح التي فتحها.

ولكن الدرويش يرى في العبرانيين غزاةً من نوعٍ آخر. ومما يضاعف من دهشته أن شريعة «موسى» تدعو إلى الحياة، ولكنَّ أتباعهايعملون بالموت[2]. فأولُ وصيةٍ من وصايا «موسى»: «لا تقتلْ» ولكنَّ الدرويش يرى القتل شريعةً تغزو مصدر الحياة. ومما يحزُّ في نفس الدرويش أنه وهو يفترض الأبدية في وصايا «موسى»، إنما يراها تموت. فأتباعه لم يعملوا بها، ولا بشرعة هذه المنطقة وسُنَّتِها. فلئن كانت شريعة «موسى» تدعو إلى احترام الحياة إن حقيقة الأمر أن الموت يأتي حتى على هذه الشريعة بالذات.

وإزاء هذه الحقيقة لا يملك الدرويش إلا أن يؤكد هويته من جديد. فهو يكون كما يكون الغريب[3]. هذا هو خطابه وهذه هي لغته: إنني مضياف، ولكنْ: مَنْ أنت؟. هل جئتَ لتدفن خوذتك وتوقف تحت نخلتنا حصانك؟. إن كنتَ كذلك فها أنا ذا مرسلٌ حمامي في اتجاه حبقك.

والمفارقة في الصورة أن خطاب الدرويش للغريب هو خطاب الغريب للغريب. فللمرة الأولى في القصيدة تظهر مفردة الغريب خاصة بالدرويش.

نحن إذاً أمام غريبين، كلٌّ منهما في مواجهة الآخر. الأول عبري، والآخر فلسطيني. وإذا كان مجيء الأول هو الذي غرَّب الثاني، وأبعده عن نخلة الصحراء وحرَّم عليه الراحة والسكينة منذ ولادته، فإن الغريب الثاني محافظٌ على هويته، مستعدٌّ دوماً للسلام. والدرويش في كل ذلك إنما ينتظر الإشارة الأولى، فما إن يعلِّقُ الغريب سلاحه حتى يتخلى الغريب عن قرار الحرب، وينشغل بزراعة الأرض.

1- "Dictionnaire des symboles" - "J. chevalier" - et "Alain Gheerbrant" - éd; seghers et éd; Jupiter - Paris - 1973.

2 ـ السطر الرابع والثلاثون من القصيدة.

3 – السطر الخامس والثلاثون من القصيدة.

وفى غنائيةٍ بالغة الحرارة والتأثير يعزف الدرويش سيمفونية العطاء الكنعانى.

ها هو ذا الدرويش ذراعـان ممدودتان، وراحتـان مليئتـان بكل مازوده به تراثه الكنعـانى. ها هو ذا يضع أمـام الغـريب كل مـا لديه. فـمن النبيـذ فى الجـرار، إلى الغـزالة فى الفـخـاخ، إلى الطعام والشـراب، والطقـوس والعبـادات؛ كل هذا يبـسطه الدرويش أمام عدوه، ويضـيف إليه نجوم الأبجدية التى لم يبخل يومـاً فى توزيعها على الشعوب[1].

والدرويش فى كل ذلك إنما يشير إلى مجموعة من الحقائق التاريخية التى تتصل بالعلاقة بين الكنعانيين والعبرانيين. فلحسن الحظ ـ كما يقول المؤرخ فيليب حتي ـ «أن الكثير من خير ما تركه التراث الأدبى الكنعانى اقتبسه العبرانيون ودخل فى كـتـاباتهم المقـدسـة. وينطبق هذا بخـاصـة على القطع الغنائيـة والحكم التى استعارها سفر الأمثال والمزامير ونشيد الأنشاد، وعلى الأخبار الخرافية التى دخلت فى سفر التكوين وفى قصص الأنبياء. ولم يكن هذا الأمر معروفاً إلى أن اكتشفت مدينة أوغاريت، وكانت فى عالم النسيان»[2].

وفى موقعٍ آخر يذهب فيليب حتي إلى أن سورية «برهنت مرةً أخرى ـ بعد مجئ العبرانيين ـ على مقدرتها فى امتصاص الدخلاء الرحَّل أو نصف الرحَّل، بتشجيعهم على أن يصبحوا مستقرين، وأن يتركوا ذلك المصدر الغريب لقوتهم وهو التنقل. فقد أتى الشعب الذى عرف فيما بعد بالعبرانيين بشكل متجولين ومغامرين ومرتزقةٍ وجنودٍ لا ارتباط لهم، ثم استقروا بالتدريج بين السكان الذين سبقوهم وفاقوهم فى مدنيتهم، وتعلموا منهم حرث الأرض وبناء المنازل وممارسة فنون السلم، وأهم من ذلك القراءة والكتابة»[3].

---

1 ـ من السطر 39 وحتى السطر 46 من القصيدة.

2 ـ «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» ـ المصدر نفسه ـ ص 123.

3 ـ المرجع السابق ص 191.

ولكن النص يتعدى ذلك إلى فضل الكنعانيين على الآخرين فى تعميم الحضارة والمدنية. فالكنعانيون هم الذين أدخلوا عبادة «ديونيزوس» إلى بلاد اليونان وهم الذين أعطوا العبرانيين آلهتهم التى صنعوا منها الإله الواحد[1].

وكلُّ ذلك يضعه الدرويش بين يدى الغريب شريطة أن يعلِّق سلاحه؛ أن يكفَّ عن بداوته، وأن يكون جار حنطته لاسارقها[2]. وتستوقفنا هذه العبارة الأخيرة على نحوٍ خاص. ففيها تظهر فكرة التقسيم وإن لم تكن القسمة محدَّدةً بشكلٍ دقيق. إنها قسمةٌ تنطوى على احتفاظ الجارَين كلٍ بممتلكاته فى إطارٍ من التعايش وعدم الاعتداء.

وهنا يتحدد جوهر الدين عند الدرويش. فالدين يُبعد خوف الشعوب من الطبيعة والشعوب. إنه سلاحٌ ضد الطبيعة، ومبدأٌ لتنظيم العلاقات بين البشر. فليتقدم الشاعر خطوةً أخرى، ولْيدْعُ الغريبَ إلى صناعة الأديان معاً، وكتابة رسالات السماء[3].

فهل يتخذ الغريب قراره الأخير؟ هل يترك أريحا هادئةً مطمئنة البال؟

هل يأمن الدرويش على أحلامه وحليب امرأته، وقوت النمل فى جرح الرخام[4]؟.

إنها التفاتةٌجامعةٌ تتحول معها الأرض إلى أم أولى لكل الفلسطينيين؛ أمٍ لأجيالهم الراحلة والمقبلة. ففى حليب امرأة الدرويش إشارةٌ إلى الإلهة الكنعانية التى ترتسم «عاريةً ويداها على جانبيها أو تمسكان بثدييها كما لو أنها تعطى الغذاء»[5].

---

1 ـ السطران 39 ـ 40 من القصيدة.

2 ـ السطر 45 من القصيدة.

3 ـ السطران47 ـ 48 من القصيدة.

4 ـ السطران 49 ـ 50 من القصيدة.

5 ـ «تاريخ سورية وفلسطين ولبنان» ص. ص 130 .... 132.

- فإذا انتقلنا إلى المنصوص الثالث من العمود الثالث وجدناه تكراراً حرفياً للمنصوص الأول [1]. ويؤكد انغلاق العمود على مثل ما انفتح عليه أن السلام حقيقةٌ مسبقةٌ عاشها الدرويش. فالسلام خطاب السماء الذى توارثه الدرويش عن الأنبياء جميعاً قبل أن يقوم بعرضه على الغريب. ولكنَّ الدرويش يرى السماء تبتعد عن الأرض، ويرى البشر وهم يُبعدون خطاب السماء. ويبقى السلام الذى يردده الدرويش خطاباً يدور فى الفراغ.

وخلاصة القول فى منصوصات العمود الثالث أن الدرويش داعية سلام. ولكنَّ التاريخ يستوقفه مرتين؛ مرةً ليذكِّره بأن العبرانيين لم يتقيدوا بالوصايا العشر، ومرةً ليذكِّره بأن الغريب لم يوقف حصانه حول أسوار أريحا، وإنما راح يقتل ويرث الأرض. فالسلام معطىً سماوىٌ أزلىٌّ، ولكنه مخترقٌ من الغريب. والدرويش يعيد خطاب السلام، ويحدد محتواه من جديد، ولكنه يصطدم بالواقع القديم نفسه. فترسيلته لا تصل إلى الغريب، أو قلْ إن الغريب لا يعيرها أذنيه.

***

وأما العمود الرابع فينفرد بمنصوصات البعث

- والمنصوص الأول انبعاثٌ لقمر أريحا عند الفجر. والقمر غير مذكورٍ نصاً، ولكنه مرسومٌ صورةً:

والبحر يحمل ظلِّىَ الفضىَّ عند الفجرِ، يرشدنى إلى

كلماتىَ الأولى لثدى المرأة الأولى، ويحيا ميتاً

فى رقصة الوثنى حول فضائهِ،

ويموت حياً فى ثنائى القصيدة والحسامِ،

ما بين مصر وبين آسيا والشمال... فيا غريبْ[2]

---

1 - السطران 59 - 60 من القصيدة.

2 - السطور من 26 إلى 30 فى القصيدة.

فالقمر ظلٌّ فضيٌّ يحمله البحر عند الفجر، ويحمل معه ظلّ الشاعر الذى أصبح واحداً والقمر. أو ليس الدرويش ابن «أريحا» مدينة القمر؟. ولئن كان من النادر أن يحمل البحر قيمةً إيجابيةً فى شعر الدرويش، إنه هنا يحمل قيمةً إيجابيةً مضاعفة. فعلى الرغم من أنه بحرٌ ميت، إنه يحمل إشارة البعث، وبداية الدورة الجديدة التى يرمز إليها الفجر. هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى، فالبحر يرشد الشاعر إلى كلماته الأولى التى دمدم بها لثدى المرأة الأولى. والمرأة هنا هى الأرض فى صورة الإلهة الكنعانية التى تقدم ثدييها المليئين بالحليب. فالأرض أمٌّ تغذّى أولادها. والبحر - بما يحمله من دلالة الملح - يذكّرُ الشاعر بواجب الوفاء للأرض. أو ليس الدرويش من رعاة الملح فى الأغوار؟

ولكن، كيف يعبِّر الوفاء عن نفسه؟ وما المحتوى الذى تضفيه صورة البعث؟

إنه الخلود فى الشهادة دفاعاً عن الأرض. وهو خلودٌ تجسده رقصة الوثنى فى دفاعه عن فضائه. فالوثنى يرقص حول فضائه رقصة الحرب، ويدخل فى استشهاده عالم الخلود. وما القمر الذى ينبعث هنا إلا الفلسطينى الذى يسقط دفاعاً عن أرضه ليحيا فى فلسطينيٍ آخر ينهض بدوره دون انقطاع.

فإذا شئتَ أن نتوغل بعيداً فى الصورة قلنا إن الدرويش يشير إلى الانتفاضة. فالقمر قمر «أريحا». وقمر «أريحا» يرمز إلى فلسطينيِ الداخل. وأما فضاؤه فالأرض الكنعانية التى لا يذكرها الشاعر باسمها الصريح وإنما يرسم حدودها.

والانتفاضة كالرقص لغة الجسد. إنها التحام الجسد بالأرض عبر الحجر، أو قلْ إنها قتالٌ على الأرض بالأرض، وعن الأرض بالأرض.

- وفى المنصوص الثانى يرتسم البعث فى صورة السنديان. والسنديان[1] ورقٌ أخضر دائم الاخضرار. والفلسطينى هو هذه الحياة المتجددة التى لا يعتريها الذبول. ومن اللافت هنا أن أوراق السنديان وهى تتجدد من جذرٍ واحدٍ كأنها تقول إن البعث الذى يعلنه الدرويش ليس بعث الفرد وإنما بعث النوع؛ أعنى الشعب.

---

1 - السطر 53 من القصيدة.

فالبعث هنا ـ على غرار ما رأينا فى صورة الشهيد ـ هو هذه الحياة المتجددة؛ حياة الشعب فى أجياله المتعاقبة. وتأتى الحياة المستمرة هنا بالمقابلة مع الموت المستمر هناك. فكأن الدرويش يقول: كلما تكاثر الموت تجددت الحياة. إن الشجرة الفلسطينية راسخةٌ صلبةٌ خالدةٌ كالسنديان[1].

وفى المنصوص الثالث والأخير تكبر صورة البعث حتى تشمل الكنعانيين جميعاً بلا استثناء. فالدرويش من أمٍ كنعانية. أمه هى الأرض. غيابه عنها موتٌ يتحول إلى شجر، وخروجه منها بابٌ ينعكس ظله فى القمر[2].

وإذا ما غوَّرت مياه البحر الميت، وجفَّت الحياة فيه، ولم يبق إلاّ الملح، رأيتَ عظام الدرويش تطفو شجراً على وجه الموت. فالموت ضرورةٌ لانبعاث الحياة، أو هو ـ على حدِّ قول الدرويش ـ جسرٌ ثابتٌ لعبور أيام القيامة. ولعلنا نلاحظ فى هذه الصور المتلاحقة للبعث أن مفهوم الانتماء الكنعانى عند الدرويش يتعدَّى الجغرافية والتاريخ ليلامس العقيدة.

هذه هى منصوصات العمود الرابع. وهى منصوصات خاصة بالبعث. ومن النظر إلى هذه المنصوصات نخلص إلى أمرين:

ـ الأول أن أرض البعث هى أرض كنعان. ولئن كان الشاعريلوِّح بها تلويحاً فى المنصوص الأول، إنه يصرِّح بها تصريحاً فى المنصوص الأخير.

ـ والثانى أن أبناء الكنعانية هم المعنيون بالبعث. فهو بعثٌ يبدأ بفلسطين ليشمل الكنعانيين من كل حدبٍ وصوب.

فإذا نظرنا إلى البنية الكلية للجدول بأعمدته الأربعة، وتفحصنا منصوصاته فى علاقات بعضها مع بعض، نجد العمود الأول يختص بحرب الاستيلاء على

---

1 ـ انظر «معجم الأعشاب والنباتات الطبية». إعداد الدكتور «حسان قبيسى» ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط 1 ـ 1993 ص ـ 197 .

2 – السطور من 61 ... 64 من القصيدة.

الأرض، والثانى يختص بإفناء الشعب من أجل الاستيلاء على الأرض، والثالث ينفرد بالسلام، فى حين ينفرد العمود الرابع بالبعث.

فعلى المستوى التأليفى تظهر أريحا من المنصوص الأول فى العمود الأول رمزاً للأرض. فإذا التفتنا إلى المدلول اللغوى لاسم أريحا، وهو مدينة القمر[1]، كان لنا أن نتنبأ بظهور القمر كرمزٍ للبعث فى المنصوص الأخير من العمود الأخير.

وأما منصوصات السلام - ودوماً على المستوى التأليفى - فمتحركة. إنها تنبثق من استمرار المجزرة فى النسق الأول، ومن حصار الأرض فى النسق الثانى، وتلى سقوط الأرض واستمرارية المجزرة فى النسق الأخير.

وعلى المستوى الأمثالى نلحظ تقابلاً بين الحرب والسلام. فأما الحرب فيغطيها العمودان الأول والثانى، واللذان يمكن اعتبارهما عموداً واحداً فى هذا السياق، يختص جزؤه الأول بحرب الاستيلاء على الأرض، وجزؤه الثانى بإبادة الشعب. وأما السلام فتغطيه منصوصات العمود الثالث. والتقابل هنا بين الحرب والسلام غير قابلٍ للاختزال. فالبطل الوسيط "Le héro médiateur" - بالمعنى الذى يعطيه ليفى ستروس - منفىٌّ. وحدَّةُ التقابل بين الطرفين لا تمهِّدُ لأى تخفيف مما يعنى أن السلام لن يأتى.

وأما التقابل بين العمودين الثانى والرابع، فإنه - بدوره - غير قابلٍ للاختزال. فحدَّةُ المجزرة تتزايد بتقدم منصوصاتها حتى تملأ الماضى والحاضر والمستقبل. وحدَّةُ البعث تتزايد بتقدم منصوصاته لأن النضال يبدأ من نقطةٍ محددةٍ جغرافيا ليعمَّ أبناء الكنعانية فى كل الاتجاهات.

وكل هذا يعنى أن السلام مجرَّدُ نعىٍ للسلام.

***

---

1 - قاموس الكتاب المقدس - نخبة من الأساتذة - مكتبة المشعل - الطبعة السادسة - بيروت - 1981.

وعند هذه النقطة من البحث نكون قد تعرَّفنا على موقف الشاعر من الأرض، واجتزنا معه ومع أمه درب الآلام صعوداً إلى الجلجلة. ولقد رأينا أن الجلجلة ليست هضبةً يصعد عليها السيد المسيح، ولكنها هذا البحر الميت؛ جسر الموت الذى يتحتم على الشعب الفلسطينى عبوره وصولاً إلى البعث.

فلنتفحص الآن الدرب الأخرى؛ درب الأب الغارق فى نعيم الغياب.

2 ـ درب الغياب المخمور:

تنطوى هذه الدرب على خمس وأربعين خطوةً تجتازها السطور الشعرية الممتدة من الرابع والستين إلى السابع بعد المائة.

ولامتلاك هذه الدرب والتعرف على مفارقهاومنحنياتها، سنقوم بذرعها جيئةً وذهاباً واضعين منصوصاتها فى نسقين؛ نسقٍ خاصٍ بالأب وأسباب غيابه، وآخر خاصٍ بابنه والعوامل التى أدَّتْ إلى بعثه.

ولقد قررنا ـ ونحن نضع كلاً من هذين النسقين فى أربعة منصوصات ـ أن نحافظ على البعد الزمنى فى النسق الأول، وأن نخترقه فى النسق الثانى. ولقد دعانا إلى هذا الاختراق حرصنا على إظهار التقابل بين منصوصات النسقين مما يفضى إلى فهمٍ أعمق.

وسوف نتناول هذه المنصوصات كلاً منها مع ما يقابله واحداً تلو الآخر. فلنبدأ بتقديم الجدول:

النصوص / الأنساق	الأب	الابن
1	.... يا أبي، كم مرةً سـأموت فـوق فـراش امـرأة الأسـاطيـر التي تختارها «أناتُ» لي، فتشبُّ نارٌ في الغمام كم مرةً سأموت في نعناع أحواضي القديمة كلما	.... لم أذهبْ ولم أرجعْ مع الزمن الهلامي وأنا أنا، ولو انكسرتُ... رأيتُ أيامي أمامي ذهباً على أشجاريَ الأولى، رأيتُ ربيع أمي، يا أبي ورأيتُ ريشتها تطرّزُ طائرين: لشالها، ولشال أختي وفراشةً لم تحترقْ بفراشة من أجلنا، ورأيتُ لاسمي جسداً: أنا ذَكَرُ الحمام يئن في أنثى الحمام. ورأيت منزلنا المؤثث بالنبات،
2	فركتْهُ ريحُ شمالكَ العالي رسائلَ من يمام؟ هذا غيابي سيدٌ يتلو شرائعه على أحفاد لوطَ ولا يرى لسدومَ مغفرةً سوايْ هذا غيابي سيدٌ يتلو شرائعه ويسخر من رؤايْ	......رأيتُ باباً للدخولْ ورأيتُ باباً للخروج، رأيتُ باباً للخروج وللدخولْ... هل مرَّ نوحٌ من هناكَ إلى هناكَ لكي يقولْ ما قال في الدنيا: لها بابان مختلفان، لكنَّ الحصان يطير بي ويطير بي أعلى وأسقط موجةً جرحتْ سفوحاً، يا أبي وأنا أنا ولو انكسرتُ رأيتُ أيامي أمامي ورأيتُ بين وثائقي قمراً يطلُّ على النخيل... ورأيتُ هاويةً، رأيتُ الحرب بعد الحرب، تلك قبيلةٌ دالتْ، وتلك قبيلةٌ قالت لهولاكو المعاصر: نحن لكْ وأقولُ: لسنا أُمَّةً أَمَةً وأبعث لابن خلدونَ احترامي وأنا أنا، ولو انكسرتُ على الهواء المعدنيِّ... وأسلمتني حربُ الصليبيِّ الجديد إلى إله الانتقام وإلى المغوليِّ المرابط خلف أقنعة الإمام وإلى نساء الملح في أسطورةٍ نخرتْ عظامي...
3	ما قيمةُ المرآة للمرآة؟ لي وجهٌ عليكَ، وأنتَ لا تصحو من التاريخ، لا تمحو بخار البحر عنكْ	.... هذا البحر لا يحتله أحدٌ أتى كسرى وفرعونٌ وقيصرٌ والنجاشي والآخرون ليكتبوا أسماءهم بيدي، على الواحه فكتبتُ: لاسمي الأرضُ، واسمُ الأرض آلهةٌ تشاركني مقامي في المقعد الحجري.
4	والبحر، هذا البحر، أصغرُ من خرافته وأصغرُ من يديكْ هو برزخ البلور، أوله كآخره، ولا معنى هنا لدخولكَ العبثيِّ في أسطورةٍ تركتْ جيوشاً للركام ليمرَّ جيشٌ آخرُ يروي روايته ويحفر لاسمه جبلاً، ويأتي ثالثٌ ويخطُّ سيرة زوجةٍ خانتْ، ويمحو رابعٌ أسماء مَنْ سبقوا. هناك لكلِّ جيشٍ شاعرٌ ومؤرخٌ . وربابةٌ للراقصات الساخرات من البداية والختام وسُدًى أفتشُ عن غيابي، فهو أبسط من حمير الأنبياء تمرُّ فوق السفح حاملةً سماءً للأنام..	والبحر، هذا البحر، في متناول الأيدي. سأمشي فوقه وأسكُّ فضته، وأطحن ملحه بيدي.

فى المنصوص الأول من العمود الأول يظهر الأب وهو يُخضع ابنه لطقس الموت الدورى فى صورتين متتاليتين.. ويسأل الدرويش أباه إلى متى سيستمر فى تقديمه قرباناً على مذبح الآلهة:

.... يا أبى، كم مرةً

ساموت فوق فراش امراة الأساطير التى

تختارها «آناتُ» لى فتشبُ نارٌ فى الغمامِ

كم مرةً ساموت فى نعناع أحواضى القديمة [1]......

فى الصورة الأولى يعيدنا الدرويش إلى الأسطورة الكنعانية؛ أسطورة الإله الذى يموت. ولكنَّ الصورة الشعرية لا تقف عند حدٍّ الأسطورة، وإنما تجمع بينها وبين الطقس. ففى الأسطورة يموت إله الخصب «بعل» ويحيا «رشف» إله الموت. والدرويش يأخذ من هذا الأخير دلالته اللغوية التى تعنى «اللهب» ويصوغها ناراً تشبُ فى الغمام. وإذا كان الطقس إحياءً دورياً للأسطورة يتمُّ فيه قتل ممثل الإله على نحوٍ حقيقىٍ أو رمزى، فإن الدرويش هنا هو هذا الإله المقتول. وتأتى «امرأة الأساطير» - كما يسميها الدرويش - أو الكاهنة التى اختارتها «عناة» للنهوض بدور القاتل.

وبالربط بين هذه الصورة وما قبلها، يمكننا أن نصوغ سؤال الدرويش لأبيه على النحو التالى: إلى متى ينبغى أن يمارَس علىَّ طقس الموت حتى تجئ القيامة؟

وفى الصورة الثانية يظهر الدرويش فى صورة النعناع الذى يموت فى أحواضه القديمة. والقديمة هنا تشير إلى دورية الموت. فكلما بزغ الابن فتياً كالنعناع، حساساً كالنعناع، جاء أبوه وقدَّمه قرباناً للآلهة.

وبالمقابلة مع صورة الأب الذى يعيش الزمن الهلامى [2]، تنتصب صورة الابن فى المنصوص الأول من العمود الثانى وهو ينأى عن تبدلات الزمان. فلقد تناوبت

---

1 - السطور 64 - 67 من القصيدة.

2 - السطر 88 – من القصيدة.

على تاريخه الهزائم والانتصارات، ولكنه بقى على الدوام صلباً راسخاً لا تغيره تقلُّبات الأيام. فالدرويش ومن قاع انكساره[1] يرى أيامه المقبلات مشرقةً إشراقة الشمس على أشجاره الأولى. ولما كانت الأشجار الأولى تعيد إلى صورة الطبيعة فى فترة حياة الإله، فإن الدرويش ينتظر بعثه من قاع موته. والبعث هنا ليس بعثاً له وحسب، وإنما هو بعثٌ له ولأمه الأرض. فكيف يتصور الدرويش أمه لحظة انبعاثها؟.

إنها تتبدّى له فى أبهى حللها... توشّحه بدفئها... تطرِّز له شالاً، ولأخته المرأةِ الفلسطينية شالاً... وتلقى على كتفى الطبيعة العصافير والفراشات.

وهنا تنهض صورة التكاثر التى تحملها الأرض لابنها ولإخوته. فريشتها تطرز فراشةً بفراشة... تلد فراشةً من فراشةٍ فى ضوء شمسٍ ربيعيةٍ لا تصيب الفراش بسوء. وكل ذلك تجعله الأرض من أجل ابنها وإخوته فى اتصالٍ روحىٍ بين الأرض والشعب لحظة البعث[2].

فالدرويش وهو يرى أيامه أمامه إنما يرى نفسه فى هذه الطبيعة التى تتكاثر[3] ... هذه الأجيال الفلسطينية التى تتعاقب وترى أيامها المشرقة... طبيعتها الزاهية، ومنزلها المؤثث بالنبات[4].

فإذا أردنا الآن أن نعقد بعض المقابلات بين صورة الابن هنا، وصورته وهو يرزح تحت سلطة أبيه هناك، ارتسمت أمامنا بعض المفارقات المعبِّرة.

فالموت هناك موتٌ مستمر. والحياة هنا حياةٌ مستمرة.

---

1 ـ السطران ` 89 ـ 90 من القصيدة.

2 ـ السطر 93 من القصيدة.

3 ـ السطران 91 - 92 من القصيدة.

4 ـ السطر 94 من القصيدة.

وعندما كان ينبعث الابن هناك كان انبعاثه يأتى متقطعاً فى صورة النعناع، ولكنَّ انبعاثه هنا مشعٌ كالضوء، مستمرٌ كالشجر.

ولئن كان الانبعاث هناك خاصاً بالابن وحده، إنه هنا يتعداه إلى أمه ليولد الشعب والأرض معاً فى صورةٍ بهيةٍ مضيئة.

ويبقى التقابل الصارخ بين أبٍ كلما وجد ابنه يانعاً قتله، وابنٍ توحَّد مع أمه الأرض من أجل الانبعاث الآتى. وعندما تحين لحظة البعث سيكون المنزل المؤثث بالنبات مكان الخيمة المفروشة بالرمال.

* * *

- وفى المنصوص الثانى من العمود الأول يتبين لنا أن تضحية الأب بابنه على مذبح الآلهة إنما هى تضحية به على مذبح السلام. فالآلهة هنا ليست أسطوريةً ولا سماويةً ولكنها أرضيةٌ غربيةٌ يرمز إليها الدرويش بالشمال العالى[1]. فشمال الوطن العربى هو الغرب. والشمال العالى يذكِّرنا بالباب العالى الذى حكمت به تركيا العرب طيلة أربعة قرون.

هكذا يبدو الغرب إلهاً سيداً على العرب يملى مشاريعه فيتبنونها ويضحون بابنهم الفلسطينى على مذبح السلام.

ففى كل مرةٍ يقف فيها الدرويش على قدميه يحمل إليه أبوه مشاريع السلام التى يزوده بها الإله العالى. وكأن الدرويش يقول: ألا يكفى يا أبى أننى كلما قتلنى الآخرون حاولتُ النهوض والانبعاث، حتى إذا ما وقفتُ على قدمىَّ أتيتنى بمشاريعك القاتلة؟.

وتأتى الصورة الأخيرة من هذا المنصوص محاولةً يائسةً للتعايش بين الغريبين:

هذا غيابى سيدٌ يتلو شرائعه على
أحفاد لوطَ، ولا يرى لسدومَ مغفرةً سوايْ

1 - السطر 68 من القصيدة.

هذا غيابى سيدٌ يتلو شرائعه ويسخر من رؤاى[1]

فلقد تحولت فلسطين فى ظل أحفاد «لوط» إلى «سدوم» أخرى، ولم يبق إلا أن يهلكها الرب.

وإذ يعود الدرويش إلى قصة «سدوم» فى التوراة يلمح بصيص نور. فعندما قرر الرب أن يهلك «سدوم» بخطاياها، أطلع «إبراهيم» على قراره، فتوسل إليه «إبراهيم» أن يتريث، وانتزع منه وعداً بالغفران لها إذا ما توفر فيها عشرة من الأبرار. ولكنَّ «سدوماً» عمَّتْ خطاياها، وملأ صراخها الأرض والسماء، ولم يجد الرب فيها حتى عشرةً من الأبرار، فأمطرها بالنار والكبريت[2].

ويعتقد الدرويش أن من واجبه تذكير العبرانيين بوصاياهم العشر، وأن تهجير شعبه خطيئةٌ لا سبيل لغفرانها إلا بوجوده والتعايش معه. ولكنه سرعان ما يدرك أن اعتقاده حلمٌ تسخر منه شريعة القتل والتهجير.

لقد حاول الدرويش أن يؤمن بالسلام .. أن يحلم بالسلام، ولكنه وجده سلاماً أعرج، ووجد الواقع يسخر من أحلامه. فالسلام فى رأيه لا يأتى من الطرفين المتحاربين، وإنما هو مشاريع تصاغ من الخارج وتملى عليه.

وهنا تنهض الصورة المقابلة فى المنصوص الثانى من العمود الثانى. فلئن كان باب السلام لا يفضى - فى رأى الدرويش - إلا إلى قتله، ومعاودة قتله، إن باب المقاومة هو الذى يفضى إلى المنزل المؤثث بالنبات.

فلقد رأى الدرويش فى باب الخروج أباً لم يقم بحراسة بيته، ولم يكن سيد نفسه، ورأى كيف يتسلم بنفسه باب الدخول ومقاومة الغزاة[3].

ومرةً أخرى يعود الدرويش إلى التراث الدينى ليقيم الدليل على رأيه، ويقدمه بين يدى أبيه.

---

1 - السطور 69 ... 71 من القصيدة.

2 - الكتاب المقدس - سفر التكوين - الإصحاح التاسع عشر.

3 - السطران 94 - 95 من القصيدة.

ففى سيرة «نوح» أنه عندما حضرته الوفاة بعد هذا العمر المديد، «سئل: كيف وجدتَ الدنيا؟ فقال: كبيتٍ له بابان، دخلتُ من أحدهما وخرجت من الآخر»[1].

والدرويش يرى أن الأمر لا يتطلب الكثير من العبقرية كى يدرك المرء أن هناك بابين؛ باباً للنصر وباباً للهزيمة. وأنه ليس هناك ما يدعو إلى أن نقضى العمر فى التفكير فى هذه المسألة البسيطة وهى أن الطريق الذى أدى إلى الهزيمة غير الطريق الذى يؤدى إلى النصر. فالحلُّ واضحٌ تماماً فى رأى الدرويش. والإجابة واضحةٌ لالبس فيها: إنها المقاومة.

وهنا تظهر صور الحرب عنيفةً ضارية يستدعى الشاعر لرسمها القصص العجيب. ففى القصص العجيب، وفى قصة «الحصان الطيار فى بلاد الأسرار»[2] على وجه الخصوص يعود البطل - بعد غيابٍ طويل - ليجمع شتات شعبه، ويحرر أرضه من مغتصبيها ويظفر بالأميرة الحسناء.

ويحلو للدرويش أن يتصور نفسه بطلاً يعتلى الحصان الطيار، يهاجم خصمه، ويسقط عليه من أعلى سقوط الموج على الصخر. أفلا تنطوى الصورة هنا على معركة البطل مع التنين؟

إن سقوط الموج على الصخر كسقوط البطل على التنين لا يفعل فعله بضربةٍ واحدة، وإنما هى ضرباتٌ متتاليةٌ تُضعف من قدرته، وتَحتُّ من صلابته على مرٍّ الأيام.

ولعلنا نلاحظ هنا أن صعود الحصان إلى السماء يسمح بالفصل بين الأرض والسماء، ويترك للبطل فرصة التحرك فى فضاءٍ بعيدٍ عن المدى الذى يتحرك فيه التنين.

---

1 - «عرائس المجالس» المعروف بـ «قصص الأنبياء» للنيسابورى الثعلبى، المكتبة الثقافية، بيروت، ص 51.

2 - «الحصان الطيار فى بلاد الأسرار» - أحمد نجيب - دار المعارف - مصر - سلسلة المكتبة الخضراء للأطفال.

والدرويش واعٍ لهول الحرب، وما يتناوبها من الهزائم والانتصارات، ولكنه مؤمنٌ بالمستقبل، متيقنٌ من صلابته حتى ولو انهزم. فلقد علّمه التاريخ أن يقرأ المستقبل، وزوّده بالوثائق التى تستشرف الآتى.

هاهو ذا الدرويش يرى الهاوية أمام عينيه، ويرى الحرب بعد الحرب.. يرى دولاً دالت، ودولاً تقوم. ويرى أقواماً اندثروا على طريق الكفاح، وأقواماً اندثروا على طريق التعاون مع المغول. ويرى أنه ينتمى إلى أمةٍ من الرجال. وقبل كل ذلك وبعده يرى قمراً يطلُّ على النخيل[1].

ولما كان النخيل رمز العرب، وكان «هولاكو» رمز عدوهم، فإنه يصبح فى مقدورنا أن نقول إن القمر الذى يطلُّ على النخيل هو قمر العرب، وإن البعث الذى يرمز إليه هو بعث العرب.

وفى سلسلةٍ من الصور القاهرة راح الدرويش يعدد حلقات الخناق على عنقه، ويؤكد مرةً أخرى رسوخه وثباته. فمن التفوق العسكرى لعدوِّه،[2] إلى تسليمه ـ بيد الصليبى الجديد ـ لإله الانتقام «يهوه» [3]، إلى إخضاعه للحاكم المقنع بقناع الدين [4]، إلى «نساء الملح فى أسطورةٍ نخرت عظامه» [5]، تطفو صور الموت، وترسخ صورة الانبعاث.

وإنما تستوقفنا صورة «نساء الملح» على وجه الخصوص، وقد تحولت إلى أسطورة «تنخر عظام» الدرويش.

---

1 ـ السطور من 100 إلى 103 من القصيدة.

2 ـ السطر 104 من القصيدة.

3 ـ السطر 105 من القصيدة.

4 ـ السطر 106 من القصيدة.

5ـ السطر 107 من القصيدة ونشير هنا إلى الاستخدام الخاطىء للفعل «نَخِرَ» الذى يجئ بصيغة التعدى.

فكلنا يذكر كيف تحولت امرأة «لوط» بالتفاتتها إلى الوراء إلى عمــود من الملح[1]. وكلنا يعرف كيف أصبحت امرأة «لوط» رمزاً لكل مَنْ لا تدركه النجاة لأنه ليس جديراً بالنجاة.

هذا على المستوى اللاهوتى، فأما على المستوى الواقعى، فإن الدرويش يرى شعبه ضحية أسطورةٍ نسجتها حرب الصليبى الجديد. وتقول هذه الأسطورة إن الفلسطينيين باعوا أرضهم، والتفتوا إلى متاع الدنيا، وراحوا يموتون فى أحضان النساء. وكلُّ هذا يصمد له الدرويش، ويبقى ثابت القلب، عميق الإيمان بالبعث.

* * *

ـ فإذا انتقلنا إلى المنصوص الثالث فى العمود الأول، ارتسمت أمامنا صورة الأب من منظورٍ جديد:

ما قيمةُ المرآةِ للمرآة؟ لى وجهٌ عليكَ، وانتَ لا

تصحو من التاريخ، لا تمحو بخار البحر عنكْ[2]

فالأب لا يرى نفسه، ولا يرى ما حوله. إنه مجرد مرآة. والمرآة لا قيمة لها فى ذاتها، فهى فى ذاتها ولذاتها عمياء،، ولكنَّ قيمتها فى ما تعكسه. ولما كانت المرآة هنا لا تقوم إلا بعكس مرآةٍ أخرى، فهى لا تعكس إلا الفراغ.

هذه هى صورة الأب العربى، خاوٍ لا يعى ذاته، ولا يعى وعى الآخرين به. فالواقع العربى أبٌ سكران بغيابه و مخمورٌ بماضيه، يخفى عماه بأمجاده الغابرات. وفى إشارةٍ إلى مرض البحر الميت يستمدها الشاعر من التوراة [3]، يتراءى الواقع العربى أباً مريضاً عاجزاً عن محو بخار الداء الذى تطلقه رئتاه.

---

1 ـ الكتاب المقدس ـ سفر التكوين ـ الإصحاح التاسع عشر.

2 ـ السطران 72 ـ 73 من القصيدة.

3 - الكتاب المقدس ـ انظر على سبيل المثال لا الحصر سفر «حزقيال» ـ الإصحاح السابع والأربعون.

وبالمقابلة مع صورة الأب المخمور المريض الأعمى تنهض صورة الابن فى النصوص الثالث من العمود الثانى صافية الوجه مضيئة القسمات.

فلئن كان الأب عاجزاً عن مسح أبخرة سقامه، إن الابن سليمٌ معافى. ولئن كان الأب مرآةً عاجزةً عن رؤية الوجه المنعكس عليها، إن الابن يرى وجهه بوضوح، ويرى أن:

....   هذا البحر لا

يحتله أحدٌ. أتى كسرى وفرعونٌ وقيصرٌ والنجاشى

والآخرون، ليكتبوا أسماءهم بيدى، على الواحه

فكتبتُ: لاسمى الأرض، واسمُ الأرض آلهةٌ تشاركنى مقامى

فى المقعدِ الحجرىِّ[1]........

فالبحر الميت بحرٌ كنعانىٌّ راسخ الانتماء. ولقد جاء كسرى وقيصر والنجاشى وفرعون، وجاء الحثيون والمقدونيون، وجاء الآخرون، وبقى البحر موسوماً بكنعانيته. ولقد جاء الغزاة ليكتبوا تاريخهم بيد الكنعانى، ويصنعوا أمجادهم بعرقه وكدحه، ولكنَّ الكنعانى قاوم الغزاة، واستوى تاريخ منطقته تاريخاً كنعانى الحروف والأسماء. فالأرض للكنعانى، وأسماؤها تشهد بذلك. فمن «بيت عناة» إلى «بيت عنوت» إلى «عناتا» و «عناتوت» من أسماء المدائن والقرى الفلسطينية، تشهد الأرض صارخةً بانتمائها الكنعانى. أرأيتَ الآن كيف تقيم الآلهة الكنعانية فى المقعد الحجرى الذى يقيم فيه الدرويش؟

هذه هى مرآة الدرويش، وهكذا تعكس وجهاً صافياً متيقظاً يدرك أبعاد حاضره وماضيه، ويقيم الدليل على حقه الشرعى فى الأرض. فالدرويش - خلافاً لأبيه الأعمى - يرى بكلتا عينيه كيف تشاركه الآلهة الكنعانية مقامه على كل شبرٍ من أرض فلسطين.

* * *

---

1 - السطور من 48 إلى 84 من القصيدة.

ـ وفى المنصوص الأخير من العمود الأول تكتمل الملامح التى رسمها الدرويش لصورة أبيه. فهو مسحورٌ بأسطورة التفوق العسكرى لعدوه، مأخوذٌ بخرافة الرعب التى ترافقه حيثما حلّ وارتحل[1].

ولكنَّ الابن يرى شيئاً آخر؛ يرى أن هذا البحر وما يختزنه من الموت، ويُشيعه من الرعب ليس إلا وهماً وقبض الريح. فالموت فيه ـ خلافاً لما يراه أبوه ـ حفنة ملحٍ تستطيع أن تحفنها يداه. والرعب الذى ينسجه حوله حاجزٌ من الوهم هشٌّ وشفاف. وإذا ما أراد الأب العربى أن يجتاز هذا البرزخ الوهمى، فما عليه إلاّ أن يدرك أن أوله كآخره، وأن ما سينشره أربابه من الرعب والقتل ليس أكثر مما نشروه[2].

فأىُّ معنىً إذاً لدخول أبيه هذا المدخل العبثىّ؟ وأىُّ معنىً لماحكة العدو فى شرعية استيطانه؟ [3].

وفى محاولةٍ لتفريغ هذه الأسطورة من محتواها، راح الدرويش يتجول فى تاريخ عدوه ولاهوته، ويرصد العلامات المميزة فيه. حتى إذا ما خرج من جولته وتعرّت أمامه صورة هذا التاريخ العسكرى الطويل، انتهى إلى أنها صورةٌ مضخَّمةٌ متورِّمة، ترسم العبرانيين جيوشاً تراكمت قوافلها جيشاً فوق جيشٍ فوق جيش [4]. فهنا جيش «يحفر لاسمه جبلاً»[5]وهناك جيشٌ «يخط سيرة زوجةٍ خانت»[6] وآخر «يمحو أسماء مَنْ سبقوه» [7]ولكل جيشٍ من هذه الجيوش شاعرٌ يترنم على هواه[8]، ومؤرخٌ يكتب على هواه،[9]، وربابةٌ وراقصاتٌ ساخراتٌ من البداية والختام[10].

---

(1) ـ السطر 74 من القصيدة.
(2) ـ السطر 75 من القصيدة.
(3) ـ السطر 76 من القصيدة.
(4) ـ المصدر نفسه.
(5) ـ السطر 77 من القصيدة.
(6) ـ السطر 78 من القصيدة.
(7) ـ السطر 79 من القصيدة.
(8) ـ المصدر نفسه.
(9) ـ السطر 80 من القصيدة.
(10) ـ المصدر نفسه.

ولعلنا نلاحظ فى العبارة الأخيرة إشارة إلى التقليد الذى تمارسه النساء العبرانيات احتفاء بالجيش المنتصر. ولكن السخرية التى يلصقها الشاعر بهذا التقليد تشير إلى أنه مجرد واجبٍ لا تعير صواحبه أى اهتمامٍ لحقيقة النصر أو أخلاقياته.

وربما كان من المفيد أن نتوقف عند العلامات التى توقف عندها الدرويش فى هذا المنصوص.

- ففى إشارته إلى الجيش الذى «يحفر لاسمه جبلاً» يعيدنا الدرويش إلى «سفر زكريا» فى «الكتاب المقدس»، وبخاصةٍ إلى نبوءته التى تقول: «فيخرج الرب ويحارب تلك الأمم كما فى حربه يوم القتال. وتقف قدماه فى ذلك اليوم على جبل الزيتون الذى قُدّام أورشليم من الشرق، فينشقُّ جبل الزيتون من وسطه نحو الشرق ونحو الغرب وادياً عظيماً جداً، وينتقل نصف الجبل نحو الشمال، ونصفه نحو الجنوب»[1].

- وفى إشارته إلى الجيش الذى «يخطُّ سيرة زوجةٍ خانت» يعيدنا الشاعر إلى قصة «شمشون ودليلة» وما نُسج حولهامن أساطير .

ومن جماع هذا وذاك، ينصح الدرويش أباه بأن يكفَّ عن الوقوع فى الوهم والبحث العبثى عن أسباب قتل ابنه وتغييبه. فالسبب - فى رأى الدرويش - واضحٌ وبسيط : إنّ عدوه يريد الأرض. وأما التمحُّلُ فى البحث عن تفسيرٍ لذلك فى التاريخ واللاهوت، فعبثٌ فى عبث[2] .

وبالمقابلة مع صوت الأب المخدوع، ينهض صوت ابنه هكذا:

والبحر هذا البحر، فى متناول الأيدى. سامشى فوقه

وأسكُّ فضته، وأطحن ملحه بيدى [3]

---

(1) - الكتاب المقدس - سفر زكريا - الإصحاح الرابع عشر. المرجع نفسه.

(2) - السطران 81 - 82 من القصيدة

(3) - السطران 83 - 84 من القصيدة.

فالبحر الميت من وجهة نظر الدرويش - أسطورةٌ سقطت. والهالة التي نسجت حوله تقلّصتْ وتلاشتْ، وأصبح البحر في متناول يديه.

لقد قرر الدرويش - مسلحاً بالإيمان - أن يصنع المعجزات؛ أن يمشي فوق ماء البحر، يسكَّ فضته، ويطحن ملحه بيديه.

وإذا كان الدرويش يعيدنا - في معجزته الأولى - إلى السيد المسيح[1]، فإنه - في معجزته الثانية - يضعنا أمام احتمالين:

فبالعودة إلى المدلولات اللغوية لـ «السك»يتبين لنا أنه يحمل معنى الشق والحفر، كما يحمل معنى ضرب النقود[2].

وفي الحالة الأولى تكون المعجزة معجزة شفاء البحر الميت بحراثته وتحويل الموت فيه إلى مصدرٍ للحياة.

وفي الحالة الثانية تكون المعجزة تحويلاً للموت إلى عملةٍ يستطيع الشاعر أن يشتري بها ما يشاء، ويكون السلام بعض ما يمكن أن يختاره الفلسطيني؛ أعني أن يفرضه. فالفلسطيني - وهو يشتري السلام بالموت - إنما يفرضه، لأنه هو الذي يمتلك الموت.

وتأتي المعجزة الثالثة سيطرةً كاسحةً على بحر الموت. فلئن استطاع الدرويش أن يطحن ملح بيديه، إنه يستطيع أن يطحن الموت فيه، فهو الذي يتحكم في الموت، لا الموت هو الذي يتحكم فيه.

وعند هذه النقطة من البحث، نكون قد أتينا على منصوصات الجدول الثاني، وتعرَّفنا على الملامح الدقيقة للأب وابنه على السواء. فإذا أردنا الآن أن نجمّع هذه الملامح المبعثرة ارتسمت أمامنا الصورتان على النحو التالي:

أبٌ تابعٌ مريضٌ سكران أعمى مبهورٌ بقوة عدّوه وتفوقه العسكري. وابنٌ مؤمنٌ

---

(1) - «إنجيل متى» الإصحاح 14 ، و «إنجيل مرقص» - الإصحاح السادس.

(2) - المعجم الوسيط - دار الفكر. ط 2.

متيقظاً يمثل الأجيال الفلسطينية المقبلة وهى تنبعث مع الأرض، وتدرك أن باب العودة مقاومة التنين.

ومن المقابلة بين الصورتين تظهر امامنا هذه المفارقة المثيرة: فالأب الحاضر على المستوى الواقعى، غائبٌ على المستوى الفعلى. والابن الغائب على المستوى الواقعى، حاضرٌ على المستوى الفعلى. فأما السلام فلا سلام حتى يترك الآخر حبل الحرب؛ وأما الحرب فحبلٌ طويلٌ تمسك به الأجيال الفلسطينية المتعاقبة حتى يمسك الآخر بحبل السلام.

***

وقبل أن نربط بين الجدولين، فإنه يترتب علينا أن ننظر فى السطور الأخيرة من القصيدة، التى تشكل خاتمتها.

ففى هذه الخاتمة يُذكِّر الدرويش اباه بأنه مُبعدٌ عن أرضه، غريبٌ عن النخلة التى وسمته بظلِّها فى يومٍ من الأيام[1].

ومهما استغرق الأب فى نومه، فإن الدرويش متمسكٌ بهويته، معتصمٌ بأصالته مصمِّمٌ على مواجهة قدره بنفسه.

وفى أغنيةٍ جنائزيةٍ على الأرض الفقيدة، تنتهى القصيدة بمثل ما ابتدأت به.

فالقصيدة دائرةٌ آخرها كأولها وفيها يبقى الدرويش سجين هذا المحيط الرهيب :

لا أرض موعودة، ولا معجزة واعدة، ولا أداة سحرية تفتح الحلم بالعودة. وكلُّ ما حلَّ بالفلسطينى، حلَّ باسم الأنبياء. فهل تبقى السماء بعيدةً عن أرضها؟ وإلى متى يبقى خطاب السلام معلَّقاً فى الفراغ بلا قرار؟[2].

***

---

(1) ـ السطران 108 ـ 109 من القصيدة.

(2) ـ السطور من 110 إلى 116 من القصيدة.

وأما الآن، وقد اكتملت بين أيدينا خيوط القصيدة افتتاحاً ولباباً وخاتمة، فإنه لم يبق أمامنا إلا أن ننسج الصياغة الكلية لمفهوم السلام:

فالسلام الحقيقى هو السلام الذى يسعى إليه الطرفان؛ كلٌ بمحض إرادته. ولكنَّ هذا السلام بقى حلماً لأن أحد الطرفين لم تكن له رغبةٌ فيه. هذا على مستوى الماضى، فأما على مستوى الحاضر، فإن السلام المطروح على الدرويش سلامٌ يأتى من الخارج مما يجعله بلا مستقبل.

هذا ما يقرؤه الدرويش على حجرٍ كنعانى فى البحر الميت، فهل تضيف اتفاقية السلام التى وقَّعها الفلسطينيون فى الثالث عشر من أيلول 1993 شيئاً آخر إلى ما يقرؤه الدرويش؟ أم أن هذه الاتفاقية تبقى خارج الحجارة والألواح؟

سنقرأ جديد الدرويش.

***

أدونيس
والدرويش

نحن هنا مع دراسة تستجوب القصيدة بالقصيدة. ولكنْ، حذارِ، فإن الدراسة ليست مقارنةً بين شاعرين، ولا موازنةً بين قصيدتين، وإنما هى مواجهة "Face à face" ترمى إلى أن تكون حواراً حول السلام. فالسلام هو الموضوع المشترك بين القصيدتين، وإن كان يحظى «على الحجر الكنعانى» باهتمامٍ أكبر مما يفرده «الرقيم»[1].

ولقد أرادت هذه المواجهة لنفسها أن تكون ممارسةً لفن التوليد بالمعنى السقراطى للكلمة "Art de la maieutique"... ممارسةً تقوم بها القصيدة على القصيدة، وتقوم بها القصيدة على نفسها.

ولقد كان يمكن للحوار بين القصيدتين أن يدور حول تقنيات الكتابة فى تطابقها أو تقاربها أو اختلافها. فالعلامة اللسانية الضخمة le gros signe linguistique؛ - تلك المكوَّنة من علاماتٍ عديدةٍ - ويشكل التاريخ عائدها son référent - تقنيةٌ حاضرةٌ فى القصيدتين تنطوى على إمكانيةٍ مفتوحةٍ للحوار. والمجاز بتقنياته المختلفة كان يمكن أن يكون - بدوره - موضوع حوار.

وإنما اخترت السلام مدفوعاً براهنية المشكلة. أعترف بذلك. وأعترف أيضاً بأننى عندما اخترت «الرقيم» للدرس لم يكن يدخل فى دائرة اهتمامى موضوع السلام، ولا التصورات المختلفة التى يمكن أن يحتلها فى شعر أدونيس أو فى الشعر العربى الحديث. وعلى العكس من ذلك، فقد كان الهم الذى يلاحقنى همَّ الحداثة الشعرية، والأسس التى ترتكز عليها، والبحث عن مفاتيح جديدة تساعد القارئ على التوغل فيها، وارتياد مجاهيلها.

على أن قراءة القصيدة وضعتني - دون سابق إصرارٍ - على طريق السلام. وأعادنى المقطع الأخير منها؛ ذاك الذى تُقرع فيه أجراس السلام، إلى راهنية الموضوع، فتوجهت على الأثر إلى شاعر الأرض محمود درويش أبحث عنده عما

---

1 ـ نجتزئ كلمة «الرقيم» للإشارة إلى قصيدة «ادونيس» التي بعنوان يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء). وأما قصيدة «الدرويش» فنكتفي من عنوانها بكلمة «الحجر» للإشارة اليها.

عنده عن السلام، فوقعتُ على قصيدةٍ مزامنةٍ لما ترسمه «يد الحجر كمكانٍ في المكان»؛ قصيدةٍ مزامنةٍ لـ «الرقيم» هي تلك التي بعنوان «على حجرٍ كنعانيٍ في البحر الميت». فالقصيدتان تعودان إلى عام 1992 ذلك العام الذي شهد بداية الحملة الإعلامية المكثفة حول عملية السلام. الأولى بدأ صاحبها بكتابتها في الثامن عشر من شهر تشرين الأول لعام 1991 وفرغ منها في الثلاثين من شهر كانون الثاني لعام 1992.والثانية غير مؤرخةٍ إنما تنتمي إلى المجموعة الشعرية التي صدرت في عام 1992 تحت عنوان «أحد عشر كوكباً».

وقبل أن ينفتح الحوار، أود التذكير بأن السلام في «الرقيم» استطراد، بمعنى أنه ينبثق من ترسيلةٍ «message» ليس موضوعاً لها. فموضوع الترسيلة هو التأمل في عروبةٍ ثقافيةٍ يسميها «الرقيم» البتراء حين يتعلق الأمر بالماضي، ويسميها أوغاريت حين يتعلق الأمر بالحاضر. فأما العبرانيون فلا ذكر لهم في الترسيلة - على مستوى البنية الظاهرية على الأقل - إلا في موقعين اثنين على امتداد المقاطع الأحد عشر.

- في الموقع الأول يُشار إلى «موسى» في قول «أدونيس»:

يتفجر ماء السر أنى توجهتمْ ولا حاجة إلى أية عصا
ولن تضربوا أية صخرهْ[1]

وهذا التقليد ليس وقفاً على العبرانيين، وإنما هو تقليدٌ يهوديٌ إسلاميٌ في آنٍ واحد.

- وفي الموقع الثاني توظيفٌ معدلٌ للنص التوراتي، يستبدل فيه الشاعر الشراة بالسعير: «وهذه هي البركة التي بارك فيها موسى؛ رجلُ الله بني إسرائيل قبل موته، فقال:

جاء الرب من سيناء وأشرق لهم من سعير»[2].

---

1 - يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) - السطران الثالث عشر والرابع عشر.

2 - الكتاب المقدس - سفر التثنية - الإصحاح الثالث والثلاثون - المرجع نفسه.

إلى المدراس اخذنى القلم النبطى الآرامى:

«ذو الشرى» حجرٌ ـ عمودْ

من الحجر ـ الشراة

«أشرق يهوهْ» ....[1]

هذه السطور وهى تُقـارب لا بل تُطابق من خـلال المدراس ـ سـواء دلَّ على دراسة التاريخ النبطى الآرامى، أو دلَّ على المكان الذى يُدَرَّس فيه كتاب اليهود ـ بين «ذى الشرى» و «يهوه» ـ إنما تتنبأ بترسيلةٍ موازية؛ ترسيلةٍ لن تظهر إلا فى المقطع الأخير من «الرقيم»، وإن كانت شديدة الحضور على مستوى النص الغائب الذى يعيد إليه هذا الوصف الخاص بـ «الحارث الثالث»:

«سُمى محبُ اليونان وحاميهم»[2]

وسأسمح لنفسى ـ باقتضابٍ شديدٍ ـ أن اذكِّر بالترسيلة التى يحملها «الرقيم»، لكى أبيِّن كيف وأين تنضاف الترسيلة الموازية الخاصة بالسلام.

فالمقاطع التسعة الأولى تتقابل مع المقطع العاشر بما يُبرز إشراق مجدٍ قديمٍ هو مجد البتراء؛ رمز العروبة الثقافية الغابرة. وأما المقطع العاشر فوصفٌ لانحسار النور فى الحاضر، وتسميةٌ للكوكب المنطفئ لا البتراء وإنما أوغاريت.

ويأتى هذا التقابل «Opposition» بين البتراء وأوغاريت فصـلاً بين إشراقٍ قديمٍ وظلاميةٍ حاضرةٍ تسيطر على فضاء عروبةٍ ثقافية. ولكنَّ تاريخ البتراء ـ انطلاقاً مما يقوله أدونيس الذى جعل من نفسه يداً للبتراء ـ تاريخ السبعة الذين ناموا فى الحِجْر افاقوا فى البتراء ثم غطُّوا فى النوم من جديد. وهذا النوم هو ما ترمز إليه أوغاريت المظلمة.

---

(1) ـ يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) ـ المقطع السادس ـ السطور من «1 إلى 4».

(2) ـ يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) ـ المقطع الثالث ـ السطر التاسع والاربعون.

ففى أوغاريت المظلمة لم تمت البتراء المشرقة، ولكنها نائمة فى انتظار القبلة المُخلِّصة. ولسوف تكشف البتراء للشاعر عن حقيقة هذه القبلة فى عناقٍ يُبعد عنهما الوسائط ويغمره بنور الإشراق. ولكنَّ الشاعر لا يثق بالحقيقة، ومن ثُمَّ فإن كشفها عليه يبقى رهناً بموافقته على أن يجعل من نفسه داعيةً لها. ولكنها البتراء المشرقة، تسحره بالغواية مرةً، وتقنعه بالحكمة مرةً أخرى، فى حين ينتصب أمامه الموت مهدداً ملزماً بقول الحقيقة التى كشفها له الحَجَر. ولسوف يقولها الشاعر مغامراً بحياته، متفيئاً جحيم المنفى، عارفاً أنه ينتمى إلى أوغاريت، وأن الوحى فى أوغاريت قد أزاح الشعر عن المركز فى كل ماله صلةٌ بمعرفة الحقيقة. سيقولها الشاعر وإن كان يعرف أن الشاعر لم يَعُدْ موضع ثقةٍ حين يتعلق الأمر بقول الحقيقة. ففى أوغاريت، يوزع الموت باسم الله أناس صادروا الله وكلامه. وفى أوغاريت لم يَعُدْ من حصانةٍ للشعراء.

ولكنه سيقول ما كشفت له البتراء.. سيقول الحقيقة التى تتمخض عن حكمةٍ لا يحكمها مبدأ عدم التناقض، وإنما مبدأ الجدل. وهذه الحقيقة هى أن الحب هو:

هذا السر الذى يغلب الشرعْ[1]

لأنه:

لا بالشرع يفسِّر الكون بل بالحبْ[2]

فالحب هو حقيقة القبلة المخلِّصة. وعندما تتبادلها البتراء مع ذاك الذى سيطبعها على ثغرها ـ هى الأميرة النائمة ـ فإنها ستستيقظ على الآخرين وعلى الحياة. ولكنها لن تستيقظ بالضرورة البتراء الجغرافية، لأن:

---

1 ـ المرجع السابق ـ المقطع الثانى عشر ـ السطر العشرون.

2 ـ المرجع السابق ـ السطر الحادى والعشرون.

بيت النبوة يتفيا زيتونةً

لا شرقيةً ولا غربيةً[1]

فمعجزة البعث، آيةُ النبوة، لم تظهر على الحِجْر في الحِجْر بعدما تقوضت الحِجْر، ولكنها بَعثت الحِجْرفي البتراء. والحب «هذا السر الذي يغلب الشرع»، علاجٌ ضد النوم الذي غرقت فيه البتراء.والعلاج هنا ذو وظيفة مزدوجة، فهو - من جهةٍ - علاجٌ ضد الموت الذي يهدد البتراء، وهو - من جهةٍ أخرى - علاجٌ ضد موتٍ آخر لا يقتصر تهديده على عروبةٍ ثقافيةٍ، وإنما تمتد يداه إلى العروبة الجغرافية. فالظروف السياسية الراهنة لهذا الفضاء الجغرافي الذي يرمز في القصيدة إلى فضاءٍ ثقافيٍ، هي ما يسوغ - وعلى مستوى البنية الظاهرية على الأقل - ذلك الاستطراد الخاص بالترسيلة الملحقة؛ ترسيلة السلام.

وهذا الاستطراد لا يجد مسوغه في الظروف السياسية الراهنة وحسب وإنما يجده أيضا في الحل الوحيد الذي يقترحه لمشكلتَيْن تختلفان طبيعةً، تلتقيان في المآل. فترسيلة السلام التي يمهِّدُ لها التقارب في المقطع السادس بين «ذي الشرى» و «يهوه» تلتحق بالترسيلة الأساسية في المقطع الأخير، وتلتحم معها في سياقٍ مشحونٍ بدافعين:

- فمن جهة، هناك الموت الذي يتوعد في الآن الراهن مصَّعداً بوعيده وعيد موتٍ آخر توَّعد في الماضي ووضع وعيده موضع التنفيذ.

- ومن جهةٍ أخرى، هناك العلاج الذي جرَّبته البتراء في ماضٍ ضد الموت الآخر، وهو العلاج نفسه الذي يتحتم عليها أن تصفه لمواجهة الموت الأول.

وهذا العلاج؛ «هذا الحب الذي يغلب الشرع» يحيل مَنْ يريد أن يكشف معناه إلى نصٍ غائبٍ هو تاريخ «الحارث الثالث» الذي:

سُمِّي «محبَّ اليونان وحاميهم»

نُقش اسمه تمجيداً في المدارس .

1ـ المرجع السابق ـ المقطع الثالث ـ السطران السادس والأربعون والسابع والأربعون.

معبد ذو الشرى[1]

هكذا تنحصر منصوصات السلام فى «رقيم البتراء» بالمقطع الأخير، فضلاً عن موقعين تمَّ ذكرهما، ونصٍ غائبٍ يستدعيه وصف «الحارث الثالث».

فإذا انتقلنا إلى «الحجر الكنعانى فى البحر الميت»، وجدنا منصوصات السلام تكتسح القصيدة بكاملها. فالسلام هو موضوع المنصوصات التى تُظهره، وموضوع المنصوصات التى تبطّنه سواءً منها ما تناول ضده؛ أعنى الحرب، أو ما تناول الأرض موضوع الرهان.

ومما تجدر الإشارة إليه أن السلام «على الحجر الكنعانى»حالةٌ بدئيةٌ... حالةٌ يشهد بها التاريخ وما وراء التاريخ. ولكنَّ السلام آل إلى مقاومةٍ أجّجها عدوانٌ يهدف إلى امتلاك الأرض. ولهذا السبب بالذات، فإن عودة السلام مرهونةٌ بعودة الأرض، وإن قضية السلام متعالقةٌ مع قضية الأرض. فأما أولئك الذين يغمضون عيونهم عن هذه الحقيقة، ويمارسون طقوس التضحية بالمقاومين على نحوٍ دوريٍ، فإنهم لن يحصدوا سلاماً، وإنما سيزرعون تأبيداً للمقاومة.

***

بهذا العرض المقتضب نكون قد مهّدنا الطريق لوضع القصيدتين وجهاً لوجه. ومما لاشك فيه أن العرض ينذر من اللحظة الأولى بموقفين متباينين تدور فيهما المواجهة:

الآن يخرج من بين ذراعيك قوس قزحٍ كأنه يتدلى

من أعناق غيومٍ بلون الدمْ   يضع رأسه

على القدس   وقدميه فى نهر الأردن،[2]

1ـ المرجع السابق ـ السطور من «49 إلى 51».

2ـ المرجع السابق ـ المقطع الثانى عشر ـ السطور من « 3 إلى 5».

يقول «الرقيم».

الأنبياء جميعهم أهلى، ولكنّ السماء بعيدةٌ

عن أرضها، وأنا بعيدٌ عن كلامى[1]

يجيب الحجرالكنعانى.

فالسلام الذى هو فى «الرقيم» صيرورةٌ مسجلةٌ فى راهنيةٍ حاضرةٍ، هو على «الحجر الكنعانى» عودةٌ إلى حالةٍ بدئيةٍ مسجلةٍ فى ما هو وراء التاريخ قبل أن تكون مسجلةً فى التاريخ.

والأمر بسيط. فالوصية التى فاض عنهاالسلام وصيةٌ سماويةٌ حملها الفلسطينى على عاتقه، وورّثها لأبنائه جيلاً بعد جيل.

ولكنّ الرقيم ـ هو الآخر ـ يعطى أساساً لاهوتياً للسلام:

«ذو الشرى حجرٌ ـ عمودْ

من الحجر ـ الشراة

اشرق يهوهْ»[2]

فمن الحجر ـ الشراة أشرق «هذا الذى يكون» والذى هو فى الوقت نفسه سيد الشراة. وقد ورثه أهل البتراء الذين يرمزون إلى العرب هنا عن العبرانيين. هذا ما يقوله النص. فالإله الذى لا يُسمى باسمه عند العبرانيين، احتفظ بسمته عندما تبنّاه الانباط وأطلقوا عليه اسم الإشارة الذى يدّل على «السيد» أو «المالك». ومن ثمّ فإنه إذا كان الصراع بين العرب والعبرانيين ذا جذرٍ لاهوتيٍ، فإنه لا مبرر لوجوده فى رأى «الرقيم».

---

1 ـ على حجرٍ كنعانى فى البحر الميت ـ السطران العشرون والحادى والعشرون.

2 ـ يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) ـ المقطع السادس ـ السطور من «2 إلى 4».

صحيحٌ أن «الرقيم» يعطى أساساً لاهوتياً للسلام. ولكنّ أصداء هذا الأساس وترجيعاته تبتعد إلى حد الضياع فى متاهات «الرقيم» حتى لتبدو وكأنها تدير ظهرها لأى نقاشٍ يمكن أن يدور حول أسباب غياب السلام.

أن نبدأ بصنع السلام.. هذا هو الأمر العاجل فيما يعلن «الرقيم». أن نناقش أسباب غيابه... فهذا هو الأمر العبثى فى ما يوحى به «الرقيم». ولئن كانت «الجدة الطيبة» قد أرْخت ذراعيها، وجعلت من القوس الذى فى يديها جسراً يربط القدس بنهر الأردن، إن من الملحِّ العمل على تثبيت هذا الجسر وتدعيم بنيانه.. من الملحِّ الإيمان بإمكانية حياة الميثاق الذى يرمز إليه قوس قزح.. هذا المرميُّ فى السماء، والذى يرمز بدوره إلى ميثاقٍ آخر استطاع فى سماءٍ أخرى أن يحجز مياه طوفان آخر؛ من الملحِّ أن تبقى أعناق قراب الدم مربوطةً فى الغيوم. فأما السهام التى فتحتها، فإن «الرقيم» لا يأتى عليها بذكر، لأنه تمّ - فى رأيه - إغلاق الثقوب.

إن السلام فى «الرقيم» صيرورةٌ لاهمَّ لها إلاّ انتشارها. فهو حاضرٌ لا يستجوب ماضيه، ولا يستجوب نفسه بشأن ماضيه... بشأن الحرب.... طوفان الدم هذا المحجوز فى السماء.

نحن إذاً أمام مفهومين للسلام، سلام منفصلٍ عن ماضيه فى «الرقيم»، وآخر متصلٍ بماضيه تصله به الأرض على «الحجر الكنعانى». فلقد انتهى السلام، وماتت حالة الأخوة التى كانت عملاً بكلام السماء. وكان هذا الموت نتيجة القطيعة التى أبعدت بين الفلسطينى وترسيلة السماء. ولقد فتح الفلسطينى قلبه لهذه الترسيلة، فتلقّاها وتبنّاها وأرسلها - بدوره - إلى اولئك الذين - على الأرض - انقطعوا عن السماء.

لقد دُفن السلام، ولن ينبعث من الهاوية التى تفصل بين الأرض والسماء... بين الفلسطينى وكلامه، إلا عندما يعود الاتصال.

فالهاوية التى فغرت فاها لتلفظ عدوانه الذى ابتلع الأرض... ابتلعت - فى الوقت نفسه - السلام:

أوقفْ حصانك تحت نخلتنا! على طرق الشآمِ
يتبادل الغرباء في ما بينهم خوذاً سينبت فوقها
حبقٌ يوزعه على الدنيا حمامٌ قد يهبُّ من البيوتْ
والبحرمات، من الرقابة، في وصايا لا تموتْ
وانا انا، إن كنتَ أنتَ هناك أنت، أنا الغريبْ
عن نخلة الصحراء منذ ولدتُ في هذا الزحامْ
وانا انا، حربٌ عليَّ وفيَّ حربٌ ... يا غريبْ
علِّقْ سلاحكَ فوق نخلتنا، لأزرع حنطتي
في حقل كنعان المقدس... خذْ نبيذاً من جراري
خذْ صفحة من سِفرِ الهتي... وقسطاً من طعامي
وخذ الغزالة من فخاخ غنائنا الرعوي، خذْ
صلوات كنعانيةٍ في عيد كرمتها، وخذْ عاداتنا
في الري. خذْ منا دروس البيت. ضعْ
حجراً من الآجرّ، وارفعْ فوقه برج الحمامِ
لتكون منا إن أردتَ، وجار حنطتنا. وخذْ
منا نجوم الأبجدية، يا غريبْ
واكتبْ رسالات السماء معي إلى
خوف الشعوب من الطبيعة والشعوبْ
واتركْ اريحا تحت نخلتها، ولا تسرق منامي
وحليب إمراتي، وقوت النمل في جرح الرخام![1]

---

(1) - على حجرٍ كنعاني في البحر الميت - السطور من «31 إلى 50».

هذا هو نشيد الفلسطيني الذي يعرف فضل الكنعانيين على العبرانيين في كتابة أسفارهم وبلورة إلههم «يهوه».

هذا هو نشيد الفلسطيني الذي اكتشف انقطاع الاتصال، واكتشف - في الوقت نفسه - النتيجة الطبيعية التي يفضي إليها وهي اغتصاب الأرض. فالمعتدي الذي أصمَّ أذنيه عن كلام السماء، ومَنْ يرددون كلام السماء، «جاء... ثم قتل... ثم ورث»[1].

والفلسطيني يدرك جيداً رهان الحرب، سواءً كانت الحرب عدواناً يهدف إلى وراثة الأرض بتحريم كل مَنْ عليها، أو كانت مقاومةً تهدف إلى استعادة الحقوق باستعادة الأرض. ومن ثَمَّ فهو حريصٌ على التذكير بأن نشيد السلام الذي يترنم به سيكون في وسعه - إذا ما عاد التواصل - أن يرفع عقيرة الجارين بالغناء.

هكذا يبتعد «الحجر الكنعاني» عن «الرقيم». فالأرض على «الحجر الكنعاني» تقوم بدور الوسيط القادر على اختزال التناقض بين الحرب والسلام. إن غياب الوسيط يحوّل السلام إلى حرب، وحضور الوسيط يحوّل الحرب إلى سلام. ولكنَّ الأرض هذه... هذه الأرض التي تنهض بهذا الدور الرئيسي على «الحجر الكنعاني» يمرُّ عليها «الرقيم» دون أن يعطيها أي دورٍ جوهري.

وبالعودة إلى تاريخ «الحارث الثالث» يمكن التوغل أكثر في هذه المسألة. ففي هذا التاريخ أن أنتيباتر وهير كانس اقنعا الحارث بالزحف على اريستوبولس مقابل استرداد المدن الاثنتي عشرة التي استولى عليها الإسكندر ينايوس من الأنباط .

هذا هو النص الغائب الذي يعيد إليه «الرقيم» ملتمساً منا الميل إلى «القاعة التي يتفتت فيها مسك التاريخ»[2]؛ أعني المِدراس، معبد ذي الشرى الذي نُقش فيه اسم «الحارث»: «محب اليونان وحاميهم» تمجيداً له وتخليداً لذكراه.

1 - المرجع نفسه - السطر الحادي والخمسون.

2 - يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) - المقطع الثاني عشر - السطر السابع.

صحيح أن الميثاق الذى عقده «الحارث» مع هيركانس - الذى أبعده أخوه أرستوبولس عن العرش - قد تمَّ لقاء استعادة المدن التى استلبها والد الأخوين المتنافسين، ولكنه تمَّ أيضاً فى إطار الهيللينية التى كانت تشكل فى تلك الفترة من التاريخ خياراً سياسياً منافياً للخيارات القومية المتعصبة.

وأما «مسك التاريخ» الذى ينصحنا «الرقيم» بالتوجه إليه فهو حب الحارث للهيللينية.. هو رغبته فى السلام والأخوَّة اللذين كانا أساس انفتاحه على الآخرين من حوله وممن لاذ به من بين هؤلاء كأهل دمشق وهيركانس وأشياعه.

لقد كان دور الأرض فى الميثاق المعقود بين الحارث و هيركانس دوراً مهماً ولكنه لم يكن الدور القاطع. فالدورالقاطع هو ذاك الذى ينهض به الحب المتبادل؛ الحب الذى يأتى على شكل أخوَّةٍ تتمخض عن السلام.. الحب «هذا السر الذى يغلب الشرع» لأنه «لا بالشرع يُفَسَّر الكون بل بالحب» على حد قول البتراء فى «الرقيم» ... هذه البتراء التى عرفت فى:

الأيام الأولى من الخليقة التى اغتسلت بماء الأردن

عالماً يمتد بين الحجر وأخيه الإنسان ولا حدود له

غير الهواء والضوءْ[1]

عالماً لا يعترف بحدودٍ له غير الهواء والضوء.. عالماً كان أهله أول من عُمِّد فى مياه الأردن.. عالماً كان فيه البشر يَنْمون الحجر، وكان الحجر يَنمى البشر على قاعدةٍ من الأخوة والحب.. عالماً هو عالم البشر جميعاً، وقد وصفه «زينون» الرواقى. ومن المرجح أن «زينون» قد استمد فكرته هذه من الإسكندر الذى جسَّدها - قبل التنظير لها - بالفعل والممارسة.

فقد آمن زينون بأن البشر؛ كل البشر مواطنون فى العالم. وأنه لا عالم إلا واحدٌ للجميع. وتمنى زينون أن يرى البشر جميعا يعيشون فى هذا العالم عيشةً واحدةً «كقطيعٍ واحدٍ يرعى تحت إشراف راعٍ واحدٍ فى ظل سلامٍ مشترك».

ولكن الفلسطينى مبعدٌ عن هذا العالم.. يقول «الحجر الكنعانى»:

لا ريح ترفعني إلى أعلى من الماضي هنا

لا ريح ترفع موجةً عن ملح هذا البحر، لا

رايات للموتى لكي يستسلموا فيها، ولا

أصوات للأحياء كي يتبادلوا خطب السلام(2)

هذا ما يكتبه الفلسطيني على «الحجر الكنعاني». إذ كيف يمكن أن يكون جزءاً من هذا القطيع الواحد ـ الذي يرعى بإشراف راعٍ واحدٍ وفي ظل سلامٍ متبادلٍ ـ مَنْ كان مجرداً من *الوضع القانوني الذي* يستطيع في ظله أن يفاوض من أجل السلام وأن يموت من أجل الأخوة؟ كيف يمكن أن يكون جزءاً من هذا العالم الموهوب للجميع، وأن يشعر بنفسه مواطناً من مواطني العالم مَنْ كان محروماً من حق المواطنة؟ هكذا يتساءل الفلسطيني الذي يصرخ ضارعاً:

هل من بلدْ

ينسلُّ مني كي أراه، كما أريد، وكي يراني

في الشاطئ الغربي من نفسي على حجر الأبدْ؟(1)

صحيحٌ أن الحارث الثالث محب اليونان وحاميهم قد تآخى مع هيركانس وأقام التحالف بين البتراء والقدس. ولكنه فعل ذلك في ظل اعترافٍ متبادلٍ بسيادتين. فهل غلب الحبُّ الشرع؟ أم كان الشرعُ هو الأرضية التي جاء ليتفتح فيها وعليها الحب؟.

.... أسئلةٌ ينطوي عليها «الحجر الكنعاني» وتبحث عن جوابٍ لها في التاريخ المحب للهيللينية: تاريخ الحارث. وتاريخ الحارث ـ كما نعلم ـ يستدعيه «الرقيم» مشيراً إليه بـ «مسك التاريخ» المنثور في «تلك القاعة» التي تشهد بعظمة الحارث.

ولكنَّ الحارث صديق الهيللينية ومحبها، يستدعي ـ بدوره ـ نمطه البدئي.. أعني الإسكندر المقدوني مؤسس الهيللينية الذي يرغب الحارث أن يكون على صورته.

---

1 - المرجع نفسه ـ السطور من «12 إلى 14».

حقاً، لقد آمن الاسكندر بالأخوة بين البشر، وحركته إرادة التوحيد بينهم فى السلام. ولقد راح الإسكندر ـ مدفوعاً بقوةإيمانه وإرادته ـ ينظم أعراس سوز ويفتح صفوف حرسه القديم لأعدائه من القادة الفرس. ولكنْ، إذا كانت الإرادة والإيمان شرطين ضروريين لضم الشعبين بعضهما إلى بعض، فهل هما شرطان كافيان؟

هذا ما يمكن أن يوجهه «الحجرالكنعانى» لـ «الرقيم». وشىءٌ آخر: هل كان يمكن ضم الشعبين عن طريق تبادل الأطفال لو أن الفرس المهزومين هم الذين عرضوه على المنتصر المقدونى؟ سؤالٌ يطرحه «الحجر» على «الرقيم». أوَ لَمْ يعرض الملك الفارسى على الإمبراطور المقدونى نصف مملكته مقابل السلام؟ أوَ لَمْ يرفض الإمبراطور هذا العرض استئثاراً منه بالمملكة كلها، وثقةً بقدرته على اكتسابها؟

إن من تقاليد الفلسطينى المسكون بإيمانه بالأخوّة بين البشر أن يتحد فى السلام مع المؤمنين به، الراغبين فى مقاسمته إياه على أرضه:

.... **على طرق الشامِ**

يتبادل الغرباء فى ما بينهم خوذاً سينبت فوقها

حبقٌ يوزعه على الدنيا حمامٌ قد يهبُّ من البيوتْ[1]

بهذا يذكِّر «الحجر الكنعانى». ولكنَّ الغريب ـ برفضه دعوةالفلسطينى لأنْ «يكتبا معاً رسالات السماء إلى خوف الشعوب من الطبيعة والشعوب»[2] أسقط القيمة القانونية التى اكتسبها التقليد الفلسطينى على مدى التاريخ.... وأصبح السلام الذى حوّله الغريب إلى حربٍ على الفلسطينى مقاومةً عند الفلسطينى.

فالقانون السماوى هنا، هذا القانون الذى يمكن ـ بدوره ـ أن يكون بشرياً ويمكن أن ينظم العلاقات بين الشعوب، وينهى حالة الخوف عند بعضهم من بعض

---

1 ـ المرجع نفسه ـ السطور من « 13 إلى 33 ».

2 ـ المرجع السابق ـ السطران السابع الأربعون والثامن والأربعون.

هو قانونٌ لا موضع له. ومن ثمَّ فإن إيمان البعض بالأخوة والسلام، لم يستطع أن يتجسد في حياةٍ في السلام مع البعض الآخر.

الحب سرٌ يجب علينا أن نتلقنه وندين به.. يقول الرقيم. وهذا ما يقرُ به «الحجر الكنعاني». ولكنْ، هل يغلب الحبُ الشرع؟ أم أن الشرع هو الذي يشكل أساس الحب وقاعدته؟ هذا ما يحرص «الحجر» على طرحه. «لا بالشرع يُفَسَّر الكونُ بل بالحب». هذا ما تؤكده البتراء الطيبة في «الرقيم». لا بالشرع وحده يُفَسَّرُ الكونُ بل بالحب أيضاً. هذا ما يرغب في تلوينه الفلسطيني المؤمنُ بالحب كشرطٍ ضروريٍ، والمجربُ له كشرطٍ غير كافٍ مالم يكن مرتكزاً على الشرع الذي يضمن وحده الاعتراف المتبادل بين الطرفين.

وأما «حيوان المستقبل».. ذلك «**الجسد الخلاسي الذي يتململ في أسرة الحجر**»[1]... ذلك الذي يحلم به «الرقيم»، وينفر منه أولئك الذين لا يثقون بقدرة «الميثاق» على الحياة... ذلك الذي يسميه «الرقيم» «خِلاسيٌ البتراء» فإنه أيضاً خِلاسي أرض كنعان. هذا ما يقوله «الحَجَرُ الكنعاني» الذي يضيف أن في وسع هذا «الخِلاسي» أن يولد من انصهار «الشعبين» بخلط نبيذ الجرار... كتب الآلهة... الطعام... الغزلان المصيدة في فخاخ الغناء الرعوي... صلاة أيام الأعياد... طرق الري... حياة البيت... خلط كل هذا بالحبق الذي يزرعه الغريب ليلأم به الجراح. ومن ثمَّ يكون خلط الدماء، أو كما يقول پلوتارك «**الحب المشروع، والزواج الشريف الذي يربط عن طريق الأطفال بين الأمتين**».

فـ «**خِلاسيِ البتراء**» سيكون وليد الحب. بهذا يحلم الرقيم. ولكنَّ الحب الذي يتمخض عن أطفالٍ يفترض وجود طرفين. بهذا ينكِّر الحجرُ الرقيم.

*****

ولئن كنت قد امتنعت عن التدخل بين «الَحجَرِ» و «الرقيم» إنني لن أتدخل في النهاية إلا لألقي عليهما سؤالاً واحداً.. نفس السؤال عن «خِلاسي المستقبل».

---

1 ـ يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) ـ السطران الثامن والثلاثون والتاسع والثلاثون.

فهل يتعين على «أسرة الحَجَرِ التى يتململ فيها الجسد الخِلاسى» أو ينبغى على أرض كنعان المستعدة لاستقبال موجات المهاجرين شريطة أن يدفنوا خوذهم.. هل ينبغى على هذه وتلك أن تكون مفتوحةً لاعلى الهجرات التى تحبل بها أرض المنطقة وحسب، وإنما أيضا على تلك التى يأتى أصحابها من أوطانٍ بعيدة يلفظونها لـ «يعودوا» حسب زعمهم إلى «الوطن الموعود»؟.

سيجيب «الحجر الكنعانى»: إن ما يتحكم بهذه الهجرات قانون دولةٍ ذات سيادة.

وأما «الرقيم» فسوف يعطى جوابه بكلمةٍ واحدةٍ هى الحبُّ.. الحبُّ «هذا النَرْدُ الذى يرميه «الرقيم» لتدجين الدهر».

هل أختتم بالقول:

إنه إذا كان الحجر الكنعانى فى البحر الميت «نشيد مناضلٍ مخمورٍ بأرضه الضائعة، فإن «رقيم البتراء» نشيد واحدٍ من دعاة الإنسانية طالما «كنز اليأس، ولبس الجراح كى يستطيع أن يأمل».

ولهذا السبب فإن السلام على «الحجر الكنعانى» عودةٌ إلى السلام مرتبطةٌ بعودة الأرض.

ولهذا السبب فإن السلام فى «الرقيم» ترسيلةٌ ملحقةٌ بترسيلةٍ أخرى ذات أهمية أكبر تتحدث عن إنسانيةٍ يهددها الموت إن لم تَمِلْ قليلاً إلى «مسك التاريخ» حيث تجربة الانفتاح على الآخر. ولاشك أنها تجربةٌ قديمةٌ، ولكنها يمكن تجديدها فى رأى «الرقيم».

*****

---

1 ـ المرجع السابق ـ السطران السابع والعشرون والثامن والعشرون.

أوزيريس*
بين الرامز والمرموز

* ألقيت في مؤتمر النقد الثالث المنعقد في جامعة «اليرموك» في الفترة ما بين الرابع والعشرين والسادس والعشرين من شهر «تموز» لعام 1989.

التساؤل الذى تطرحه هذه الدراسة هو التالى:

هل من علاقة بين الرمز بمفهومه المعاصر والبلاغة التقليدية؟

كان الرمز يدرس سابقًا على أنه وجه من وجوه البلاغة، فهل الأمر مازال قابلاً لأن يقوم؟ هل تستطيع النظرة البلاغية إلى الرمز؛ النظرة إلى الرمز على أنه لون من ألوان الكناية، أن تستنفد الطاقة الدلالية للرمز فى استخدامه الشعرى المعاصر؟

هل تستطيع البلاغة التقليدية أن تواجه الظاهرة الرمزية التى تحملها القصيدة الحديثة؟ هذه هى الخلفية التى تقوم عليها دراستنا. فأما القصيدة النموذج الذى نختبره، فإنها قصيدة قصيرة للشاعر الفلسطينى سميح القاسم وعنوانها «أوزيريس الجديد»(1).

وقبل البدء بتقديم القصيدة وتحليلها لابد من الوقوف عند بعض القضايا النظرية التى تثيرها علاقة الرمز Symbole بالعلامة Signe والمجاز Méthaphore.

ولقد كان دوسوسير De Saussure فى النقد الغربى أول من أثار مشكلة الخلط بين مفهومى «الرمز» و «العلامة»(2). وكان يقيم الفصل بينهما على أساس أن العلاقة داخل الرمز بين الرامز Symbolisant والمرموز Symbolisé تتميز بنوع من الرباط الطبيعى. فهى علاقة منطقية Logique ومعللة Motivée بينما هى داخل العلامة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية؛ إنها علاقة غير منطقية وغير معللة Im-motivée.

ويلتفت تودوروف Todorov إلى نقطة أخرى تفصل بين هذين المفهومين. فالعلاقة داخل العلامة علاقة ثلاثية عناصرها الدال والمدلول والعائد référent بينما هى فى الرمز علاقة ثنائية عنصراها الرامز والمرموز(3). وقديماً كان أرسطو ينظر

---

1 ـ «سميح القاسم» ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ دار العودة ـ بيروت ـ 1973 ص 573.

2 - "F. De Saussure" - Cours de linguisique générale - éd, payot, paris, 1985, P.101.

3- "T.Todorov" - La revue française "Poétique", N 11, P. 279.

إلى الأصـــوات المفـردة Les sons التي يبثـهـا النطق علــى أنهـا رمـوز للكلمـات المنطوقـــة [1]. فالكلمة عنده حالة خاصة من حالات الرمز، إنه أشمل منها لأنه يحتويها.

وأما عن علاقة الرمز بالعلامة فإنهما ـ من وجهة نظره ـ اسمان لمسمى واحد. فهو لم يكن يفرق بينهما. وإذن فإن ما كان يسميه أرسطو رمزاً، هو ما سماه دوسوسير علامة.

ولكن العلامة تأخذ بعداً أخر عند أرسطو يسمح لنا بالتقدم خطوة فى طريق البحث. يقول أرسطو: «إن الكينونة التى يستدعى وجودها أو إنتاجها وجود شئ أخر أو إنتاجه سواءً بشكلٍ سابقٍ أو لاحقٍ إنما هى علامةٌ على وجود هذا الشئ أو إنتاجـــه»[2].

والمثال الذى يقدمه هو التالى: «إن وجود الحليب فى هذه المرأة علامةٌ على أنها وَلدت».

ويلاحظ تودوروف أن هذا المثال إذا ما وضع فى سياقه المنطقى Contexte Logique الذى وضعه فيه أرسطو يجعل من العلامة قياساً منطقياً Syllogisme logique، ولكنه قياسٌ ناقصٌ Tronqué تغيب عنه النتيجة وتنهض فيه إحدى المقدمتين Prémisse بدور «العلامة».

كما يلاحظ أن أرسطو لا يفرق بين هذا النوع من القياس والقياس الاعتيادى الذى يوضحه المثال المعروف «كل إنسانٍ فانٍ...» ويرى أن الفارق الجوهرى بين نوعى القياس المعروضين يكمن فى أن العلاقة التى يمثلها القياس التقليدى هى علاقةٌ بين محمولات Prédicats داخل قضايا Propositions، بينما هى فى القياس الناقص علاقة تداخلٍ بين القضايا المطروحة. إن القياس الناقص قياسٌ افتراضى.

1- "T. Todorov" - "théorie du symbole" - éd, du seuil, Paris, 1977-P.14.

2- Ibid, P. 19.

وهكذا فإن الانتقال من قضيةٍ إلى أخرى بدلاً من الانتقال من محمول إلى آخر أمرٌ على غاية الأهمية لأنه انتقالٌ من الجوهر إلى الحدث. وهذا ما يفتح الباب واسعاً للرمز غير اللغوى، «فالرمز ليس فى كلمةٍ مفردةٍ وإنما هو فى بنيةٍ رمزية» (1).

وهنا تتضح العلاقة عند أرسطو بين الرمز والمجاز:

فالمجاز La métaphore ليس بنيةً رمزيةً تمتلك فى ما تمتلك مظهراً لغوياً، ولكنه نوعٌ من الكلمة التى يكون المدلول فيها غير المدلول المألوف. إنه يظهر وسط لائحةٍ من الطبقات المفرداتية. فهو لونٌ إضافيٌّ من ألوان توليد المفردات أو التجديد داخل الدالّ. إنه طبقةٌ تحتيةٌ من طبقات الكلمة. إنه مقولةٌ لغويةٌ خاصة».(2)

فالمجاز أو وضع الكلمة فى غير موضعها أداةٌ أسلوبيةٌ، وليس صيغةً من صيغ وجود المعنى على حد تعبير تودوروف.

****

فى هدي هذه المعطيات النظرية نحاول قراءة حالةٍ من حالات الرمز فى قصيدة «القاسم» وهى حالة الرمز الأسطورى.

- «أوزيريس الجديد» -

أنا والسيول المستميتةْ..
مذْ كانت الأمطار والأحزان والشمس العنيدهْ
نحيا على جَرف النفايات المقيتهْ
ونُعِدُّ للدنيا الجديدهْ!

***

1- Ibid, P.P. 19.. 28.

2- Ibid, P. 26.

انا والسهول المستميتةْ
فى سفرةٍ لا تنتهى.. حتى نعيد إلى الحدائقْ
حسونها المنفىَّ... والجذر المرمَّد فى الحرائقْ!
حتى يشبَّ اللوز والزيتون والتفاح
فى جرح الخنادقْ!
ويرمم الإنسان أنقاض المدارس والمصانعْ
وتفجِّر الألغامُ انهاراً..
وتخضرُّ المزارعْ!

****

انا والسيول المستميتةْ
يا زوجتى إيزيس.. آلهةٌ مريدةْ
لن ننتهى فى مسلخ القرصان أشلاءً شتيتهْ!
ما كان منا أمس ياإيزيس.. أحلامٌ شهيدةْ
فى الأرض نبعثها غداً..
دنيا منورةً.. جديده !!

فى القصيدة رمزان أسطوريان: أوزيريس و إيزيس: أوزيريس الذى لا يظهر صراحةً إلا فى العنوان، و إيزيس التى تظهر مرتين اثنتين باسمها الصريح فى المقطع الأخير. هذا إضافةً إلى عددٍ من الرموز غير المعلنة.

الأساس الذى يعتمد عليه التحليل أساسٌ بنيوِى، يقوم على تفكيك الأسطورة إلى وحداتها التكوينية الكبرى، أو ما يسميه «كلود ليڤى ستروس» "Mythèmes" (1).

---

8 ـ يستطيع القارىء أن يرى تحديداً لهذا المفهوم فى المرجع التالى:

" C.L. Strauss" - "anthropologie structurale" - Iem volume- éd. plon- Paris-1958 et 1974-P.P 232... 235.

والمبدأ البنيوى الآخر هو المقابلة المستمرة بين الوحدات التكوينية الكبرى لكل رمزٍ من رموز الأسطورة والوحدات التكوينية الكبرى لرموز النص الشعرى.

وسنبدأ أولاً بتفكيك رمز «أوزيريس» (1) المصرى ثم نضع إلى جانبه فى حقلٍ مجاورٍ جميع الوحدات الكبرى المكونة لـ «أوزيريس» الفلسطينى؛ «أوزيريس» النص الشعرى.

وربما كان من فضل القول أن نشير إلى أن الرامز هو العناصر الأسطورية، وأن المرموز هو العناصر الشعرية. أن تكون العناصر الأسطورية هى الرامز فهذا يعنى أنها تشكل الوجه «الدالّ» فى الرمز؛ هذا الوجه الذى هو وسيلتنا الوحيدة لقراءة «المدلول» الذى تمثله القصيدة.

---

9 ـ المرجع الذي عدنا إليه فيما يتعلق بأسطوة «أوزيريس» هو:

"J. G. Frazer" - Le Rameau d'or" - 2em tome - éd, Laffont Paris, 1983.

- أوزوريس المصرى -	- أوزيريس الفلسطينى -
- زوج «إيزيس» وأخوها.	- زوج «إيزيس».
- أخرج قومه من البربرية، وأسبغ عليهم نعمة القوانين، وعلمهم عبادة الآلهة، وكان أول من أدخل زراعة الحبوب، وأول من قطف الثمار وأرسى الدعائم تحت أغصان الكرمة ⇐	- لن تنتهى سفرته حتى يعمَّ الخير زراعياً وصناعياً وعلمياً ⇐
إله زراعى.	إله زراعى صناعى نيِّر.
- عمَّم خيرات حضارته واكتشافاته الزراعية على الجنس البشرى.	- نضاله من أجل الإنسان.
- عاد إلى بلاده مثقلاً بالهدايا التى قدمتها له الأمم اعترافاً بالجميل.	
- كرَّمه المصريون بعد عودته وأجمعوا على عبادته بسبب عطاياه للجنس البشرى.	
- دبَّر أخوه «سيث» مؤامرةً للتخلص منه بمساعدة اثنين وسبعين من رجاله.	
- تمكَّن أخوه من خداعه، فوضعه فى صندوق خشبى ورمى به فى النيل ⇐	- يعيش على جرف النفايات المقيتة ⇐ يجرِف ولا يُجرف = إلهٌ مَريد.
إله طيب.	
- على الشاطىء السورى نمت شجرة كبيرة بسرعةٍ مذهلةٍ، وفتحت جذعها لاحتضان الصندوق.	لن ينتهى فى مسلخ القرصان أشلاءً شتيتة ⇐ هُو الذى يمزِّق.
- مزَّق أخوه «سيث» جثته بعد أن أفلحت «إيزيس» فى استعادتها.	
	- سيناضل حتى يُعيد إلى الحدائق حسونها المنفي. - باعث الأحلام الشهيدة. - يُعدُّ للدنيا المنورة الجديدة ⇐ الغد الزاهى = الشيوعية.

وعلى الرغم من أن المقارنة بين الحقلين غنيةٌ عن التعليق، فسوف تقوم بتثبيت بعض الملاحظات:

1) - ففي حين يتربع أوزيريس المصرى كرسى العرش كإلهٍ زراعيٍ نرى أوزيريس الفلسطينى إلهاً زراعياً صناعياً يأخذ على عاتقه مهمة نشر التعليم والمعرفة.

2) - ويلتقى كلاهما فى النضال من أجل الإنسان.

3) - ولكنه فى حين يُجرف أوزيريس الأسطورة، إن أوزيريس الفلسطينى يَجرف. لقد تحول أوزيريس الأسطورة إلى نفايةٍ يجرفها تيار النيل، ولكنَّ أوزيريس الفلسطينى يحيا على جَرف النفايات المقيتة. فهو خلافاً لسابقه إلهٌ مريد. لقد سقط أوزوريس الأسطورة فى حبال الخديعة مما يسمه بالطيب، بينما ينهض أوزيريس الفلسطينى كإلهٍ يستعصى على الخديعة.

4) - وفى حين يظفر «سيث» بجثة أخيه فيمزقها أربع عشرة مزقة يرميها كيفما اتفق، نرى أوزيريس الفلسطينى وهو يَعد زوجته «إيزيس» بأنه لن ينتهى أشلاءً شتيتةً فى مسلخ القرصان. ففى مقابل أوزوريس الأسطورة الذى تمزق أشلاءً، يقوم أوزيريس الفلسطينى الذى يمزق خصمه. كان الأول واقعاً تحت رحمة القرصان فأصبح الثانى أشد دهاءً وخبرةً من القرصان.

كل هذه الملاحظات تتقاطع فيها كما نرى الوحدات الكبرى المكونة للرمز الأسطورى فى الأسطورة والقصيدة. ولكنّ هناك بعض الوحدات التى ينفرد بهاالرمز فى القصيدة فكيف نقرؤها؟:

1) - سيناضل أوزيريس الفلسطينى حتى يعيد إلى الحدائق حسونها المنفى. والنفى هنا يتضمن التغريب لا الاغتراب. فالنضال إذن يحمل بُعداً وطنياً يتمثل فى إعادة المغرّبين إلى ديارهم.

2) - إن «أوزيريس» الفلسطينى باعث الأحلام الشهيدة. وهذا ما يميزه من أوزيريس الأسطورى. فلقد كان ذلك ينتظر مَنْ يبعثه بينما يأخذ هذا على عاتقه مهمة البعث.

3) - إن أوزيريس الفلسطيني يَعدّ للدنيا المنورة الجديدة. وإذن فهو يُعدّ للغد. والغد هنا زاهٍ، ونحن نعلم أن «الغد الزاهي» أحد شعارات الشيوعية مما ينتج عنه أن «أوزيريس» الفلسطيني إله شيوعي.

***

هذا ما يتعلق برمز أوزيريس. فأما إ يزيس فإننا سنحاول قراءتها على النهج نفسه.

- إيزيس المصرية -	- إيزيس الفلسطينية -
- زوجة «أوزيريس» وأخته. - حين علمت بالخدعة التي وقع فيها أخوها اجتزّت خصلةً من شعرها، وارتدت ثياب الحداد، وهامت على وجهها محزونةً باكيةً تبحث عن جثته. - تمكنت من إعادة الجثة من مملكة «بيبلوس» على الشاطئ السوري. - حين ظفر «سيث» بالجثة ومزقها ورماها كيفما اتفق، راحت «إيزيس» على زورق من ورق البَردي تبحث عن مزق أخيها وتدفن ما كانت تعثر عليه. - استطاعت بعون إخوتها وإله الشمس أن تعيد الحياة إلى «أوزيريس».	- زوجة «أوزيريس». - ستبعث غداً بعون زوجها احلامهما الشهيدة.
	أحلامها وأحلام زوجها شهيدة .

ما الذى نستخلصه من مقارنة هذين الحقلين؟

1) - إن النقطة المشتركة بين إيزيس المصرية و إيزيس الفلسطينية هى البعث. ولكنه فى حين تبعث إيزيس المصرية زوجها نرى إيزيس الفلسطينية تبعث بمساعدة زوجها أحلامهما الشهيدة.

2) - وهذا ما يقود إلى الملاحظة الثانية لنتساءل:

مَنْ هى تلك الأنثى زوجة الثائر التى ستبعث بمساعدته أحلامهما الشهيدة؟

والجواب: مَنْ يمكن أن تكون تلك الأنثى التى تحمل هذه الصفات إن لم تكن القضية؟

إن زوجة الثائر هي قضيته، واتحاد الثائر مع قضيته هو وحده الكفيل بإعادة أحلامه وأحلامها إلى الحياة.

****

فإذا انتقلنا إلى تحديد العدو وجدنا ما يلى:

- فى الأسطورة -	- فى القصيدة -
- هو سيث شقيق أوزيريس. - تآمر على أوزيريس وخدعه ورماه فى النيل. - تمكّن مرةً أخرى من العثور على جثة أخيه فمزقها أربع عشرة مزقةً نثرها كيفما اتفق. - غيور. - خبيث. - حانق. - غادر.	- نفايات مقيتة. - قرصان.
	- نفى الحساسين من الحدائق ورمد الجذور فى الحرائق. - حفر الخنادق جراحاً. - هدم المدارس والمصانع.

ما الذى نستخلصه من مقارنة هذين الحقلين؟

1) - إذا كان أوزيريس الأسطورة قد تحول إلى «نفاية» على يد خصمه حين رمى به فى النيل، فإن أوزوريس الفلسطينى يحول خصمه إلى نفايات مقيتة.

2) - إذا كان الخصم فى الأسطورة قرصاناً غيوراً خبيثاً حانقاً غادراً يمزق ضحيته، فإنه فى القصيدة قرصانٌ لا حول له ولا طول.

3) - إذا كان صراع الخصم فى الأسطورة المصرية صراعاً ضد فرد، فإنه فى القصيدة صراعٌ ضد جماعة. وهذا ما نلاحظه من قيامه بنفى الحساسين وحفر الخنادق جراحاً.

4) - إن نفى الحساسين وحفر الخنادق جراحاً يتضمن تمزيق هذه الجماعة إلى نصفين؛ منفى ومقاوم.

5) - إن قرصنة العدو فى الأسطورة المصرية وقفت عند حد الاعتداء على الحياة الإنسانية، بينما تعدت قرصنة العدو فى القصيدة هذا الحدّ لتصيب النبات فى جذوره والمنجزات الحضارية ممثلةً بالمصنع والمدرسة.

6) - ونخلص من كل ذلك إلى أن عدو «أوزيريس» الفلسطينى يفوق فى قرصنته كل حدّ أسطورى.

****

وأما عن رمز السيول فإننا نلاحظ أن كل ما ينطبق على أوزيريس الفلسطينى من صفات ينطبق على السيول. وعلى هذا فإننا لن نفرد لها جدولاً خاصاً بها وذلك تجنباً للتكرار، وإنما سنكتفى بالملاحظات التالية:

1) - إن السيول التى جرفت أوزيريس المصرى تتمثل فى تيار النيل الذى حمله إلى البحر الذى قذفته أمواجه إلى الشاطىء السورى. فالسيول فى الأسطورة المصرية تحمل الموت مما يعنى أنها سيولٌ ميمتة. وأما السيول الفلسطينية فهى سيولٌ مستميتة. إنها تحمل صفةً بل صفات إنسانية. فهى كـ«أوزيريس» تحيا على جرف النفايات، تُعدُّ للدنيا الجديدة، تناضل من أجل إعادة الحساسين المنفية إلى حدائقها، وإعادة الجذور إلى حياتها، وجرح الأرض لاستقبال الأشجار المثمرة بدلاً من استقبال الدموع والدماء.

السيول المستميتة فى القصيدة تأخذ على عاتقها ترميم المدارس والمصانع وتفجير مواطن الخير والعطاء. والسيول المستميتة آلهةٌ مريدةٌ واثقةٌ من نفسها ومن عجز خصمها عن تمزيقها.

والسيول المستميتة باعثة الأحلام الشهيدة غداً حيث تتجدد الأرض وتلبس حلّةً زاهية.

2) ـ ونتساءل الآن: ما الذى يمكن أن يكون من أمر هذه السيول المتدفقة التى تحمل كل هذه الصفات الإنسانية وتأخذ على عاتقها كل هذه المهمات الثورية؟. إنها الجماهير من دون أدنى شك.

3) ـ هذه الجماهير (مذ كانت الأمطار والأحزان والشمس العنيدة) تحيا على جرف النفايات المقيتة. وهذا يعنى أنها تحيا منذ الأبد على جرفها. فإذا ربطنا ذلك بإعدادها للدنيا الجديدة كانت الحياة حلم حياة. فمتى يتحقق حلم الجماهير بالحياة الجديدة، وجرف النفايات القديمة؟. إنه يتحقق بظهور أوزيريس الجديد. فالجماهير الفلسطينية ليست مثوّرةً أساساً ولكنها بقيت تحلم بالثورة حتى جاء أوزيريس الجديد فثوّرها.

وهنا نصل إلى تحديد هوية الثائر، فهو شيوعيٌّ وحياته نضالٌ ضد النفايات.

***

وفى النهاية فإن هذه القصيدة على جانبٍ كبيرٍ من الأهمية لأنها تطرح ـ فى رأينا ـ مشكلة التعايش الفلسطينى اليهودى ضمن الأسس التالية:

1) ـ تمسك الإنسان الفلسطينى بوطنه.

2) ـ نضاله من أجل انتصار الإنسانية.

3) ـ قبوله التعايش مع عدوه القرصان شريطة أن يكفّ هذا الأخير عن قرصنته.

***

هذا من الناحية الفكرية التى لم تكن فى أى حالٍ من الأحوال هدف الدراسة. وإنما جاءت تلقائياً كنتيجةٍ من نتائجها. فالهدف الأساسى الذى أعلنّاه منذ البداية لم يكن هدف البحث عن مضامين الرموز الأسطورية أو الشعرية بل كان هدف البحث عن علاقة الرمز بالبلاغة. ومن أجل هذا الهدف قمنا بكل ذلك التحليل.

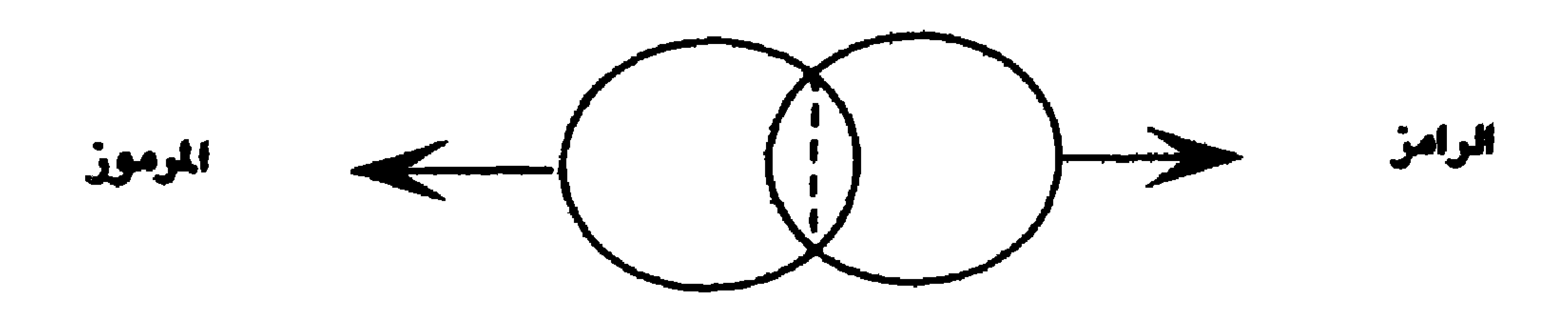
وللعودة إلى ذلك نقول:

لو تفحصنا الجداول السابقة كلاً على حدة لنتبصر العلاقة التى تربط بين الوحدات التكوينية الكبرى فى الأسطورة والقصيدة لوجدنا أن هذه العلاقة علاقةٌ تقاطعيةٌ سواء على مستوى الحضور أو على مستوى الغياب، وسواء على مستوى النفى أو على مستوى الإيجاب. فهناك وحداتٌ تكوينيةٌ تحضر فى الأسطورة وتغيب فى القصيدة، مما يعنى ببساطةٍ أن الشاعر استغنى عنها.

وهنال وحداتٌ حاضرةٌ فى القصيدة غائبةٌ فى الأسطورة وهذا يعنى أن الشاعر أضاف إلى بناء الرمز لبناتٍ جديدة.

وهناك وحداتٌ تلتقى عليها الأسطورة والقصيدة تلاقى إيجاب، وأخرى تلتقيان عليها تلاقى نفى.

وما يهمنا الآن هو أن نشير إلى أن عمل الشاعر يبرز فى الأنواع الثلاثة الأخيرة من هذه الوحدات. ولعله من الضرورى أن نشير إلى أن الرامز (وهو الأسطورة) يستقل عن المرموز (وهو القصيدة) ببعض وحداته التكوينية، كما أن المرموز يستقل بدوره عن الرامز ببعض وحداته التكوينية. ولكنهما يلتقيان معاً نفياً أو إثباتاً فى منطقةٍ جغرافيةٍ واحدةٍ يرسمها الشكل التالى:



هذه المنطقة المشتركة هي ما يجعل من العلاقة بين الرامز والمرموز علاقةً تعليليةً motivée أعني غير اعتباطية(بالمصطلح اللساني الحديث). فإذا حاولنا أن نبحث عن شبيهٍ لهذا الشكل في أحد وجوه البلاغة العربية وجدنا ضالتنا جزئياً في المجاز المرسل الذي علاقته الجزئية أو الكلية. كما نستطيع أن نجد شبهاً في البلاغة الفرنسية في ما يسمى بـ Synecdoque وذلك في وجوهه الثمانية[1] .

ولكننا إزاء كل هذه الوجوه نبقى على مستوى الكلمة. وهنا تكمن أزمة البلاغة. فالبلاغة لم تعد تعني أكثر من وسيلةٍ لتجميل النص. وهنا ينهض الفارق الجوهري بين الشاعر الحديث والشاعر القديم. فالشاعر الحديث لم يكتف باستخدام المجاز أو الرمز كمفردةٍ، وإنما انتقل إلى استخدامه كبنيةٍ منطقية. وهذا ما نجده في تجربة «سميح القاسم». ولئن استطعنا بالبحث العميق أن نعثر في تجربته الرمزية على بعض الوجوه البلاغية، إن التجربة بعيدةٌ كل البعد عن حرفية البلاغة التقليدية. فالبلاغة التقليدية لا تستوعب الرمز الحديث بل هو الذي يستوعبها. والرمز لا يقف عند حدود تجميل النص، وإنما يتعدى ذلك إلى إنتاج المعنى على حدِّ قول الناقد المعروف «تودوروف».

---

10 - "P. Fontanier" - "Les figures du discours" éd, Flammarion - Paris - 1968.

- الخاتمة -

«خيرٌ لك أن تعدل عن طلب الحقيقة من أن تلتمسها من غير منهج».

ولقد آثرنا دائماً أن نأخذ بنصيحة ديكارت وأن نضع المنهج فى المقام الأول.

ولم يكن المنهج عندنا أبداً مجرد كلمةٍ يقتصر مدلولها على التصنيف والتبويب، ولكنه كان ويبقى «طريقةً فى التفكير والتحليل يتّبعها العقل للبحث عن الحقيقة واكتشافها».

ومن البديهى أننا لا نود التخفيض من أهمية التصنيف والتبويب فى العمل النقدى، ولكننا لانود ايضاً أن يقتصر المنهج عليهما، أو يتقلص إليهما. ومن المؤسف أن تشيع كلمة «المنهج» وتبتذل حتى اصبحت تجرى على الأقلام والألسنة دون أن تنطوى - فى أحسن الأحوال - على أكثر من طريقة فى تقسيم العمل وتبويبه. والحق أن كلمة «المنهج» - عندنا نحن العرب - لم تتحول إلى مصطلح إلا منذ عهدٍ قريب. فالدلالة التى تأخذها فى «لسان العرب» هى الدلالة اللغوية لا الاصطلاحية. إنها دلالة «الطريق» لا الطريقة التى يتبعها العقل فى التفكير والتحليل للبحث عن الحقيقة واكتشافها.

والحقيقة التى وضعنا يدنا عليها فى هذه الدراسات ذات حرارةٍ تميزها من سواها. فلقد وجدنا شعراءنا وهم يعتلون صهوة الحرب والسلام، يغزون الماضى ويجوبون الحاضر من أجل أن يعتصروا من كل هذا وذاك رؤيةً مكثفةً شفافةً للسلام يضعونها بين يدى الإنسان العربى ليصنع قدره فى ضوء هذه المغامرات المعرفية.

ومما لاشك فيه أن هذه الرؤية ليست واحدةً وإنما هى رؤياتٌ تتفاوت الاستجابة لها أو الإحساس بوقع الصدمة بها من واحدٍ إلى آخر. فمن مؤمنٍ بالسلام على إطلاقه، إلى مؤمنٍ به مرهوناً بشرط القوة الذاتية، إلى جاحدٍ به رافعٍ راية الحرب،إلى آخر ما هنالك مما لا يهدأ على حال ولا يستقر له قرار.

وأما نحن فجلّ ما نصبو إليه أن نكون قد أفلحنا فى تقديم خطابين متكاملين:

* الأول ويخص الإنسان الغربي الذى نعتقد أننا أقرأناه صفحةً عميقةً من ديوان شعرنا العربى الحديث، وأسمعناه صوتاً صافياً يحتلِ موقعه فى سيمفونية الإبداع التى تعزفها البشرية الصاعدة فى طريقها إلى التقدم والحضارة.

* والثانى ويخص الإنسان العربى الطالع من أنقاض الهزائم وركام اليأس آملين أن نكون قد قدمنا له وعياً نقدياً يساهم بدوره فى تأسيس وعىٍ معرفىٍ يتسلح به ويكون قادراً فى ضوئه على صناعة مصيره، والوثوق بالقرار الذى ينتهى إليه.

***

فهرس

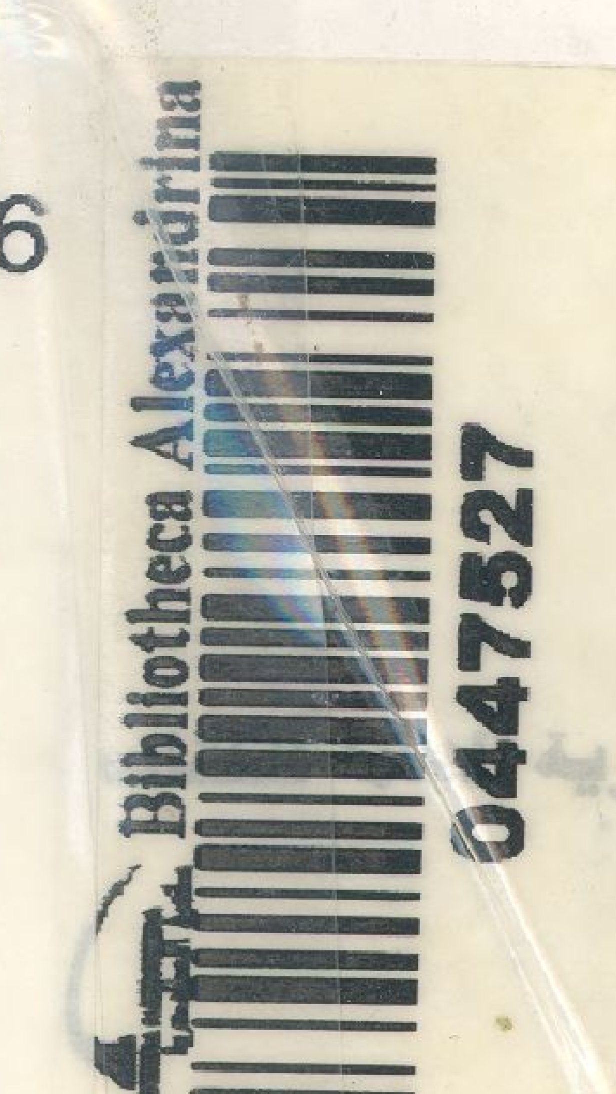
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب٣٥٧٢/١٩٩٧

I.S.B.N. 977-235-773-9

وإنما اخترتُ السلام مدفوعًا براهنية المشكلة. أعترفُ بذلك. وأعترفُ أيضًا بأننى عندما اخترتُ «الرقيم» للدرس لم يكن يدخل فى دائرة اهتمامى موضوع السلام، ولا التصورات المختلفة التى يمكن أن يحتلها فى شعر «أدونيس» أو فى الشعر العربى الحديث. وعلى العكس من ذلك، فقد كان الهمُّ الذى يلاحقنى همُّ الحداثة الشعرية، والأسس التى ترتكز عليها، والبحث عن مفاتيح جديدةٍ تساعد القارئ على التوغل فيها، وارتياد مجاهيلها.

على أن قراءة القصيدة وضعتنى - دون سابق إصرار - على طريق السلام. وأعادنى المقطع الأخير منها؛ ذلك الذى تُقرع فيه أجراس السلام، إلى راهنية الموضوع، فتوجهتُ على الأثر إلى شاعر الأرض «محمود درويش» أبحث عنده عما عنده عن السلام، فوقعتُ على قصيدة مزامنة لما ترسمه «يدُ الحجر كمكان فى المكان».. قصيدةٍ مزامنةٍ لـ «الرقيم» هى تلك التى بعنوان «على حجرٍ كنعانىٍ فى البحر الميت».



مطابع الهيئة المصرية